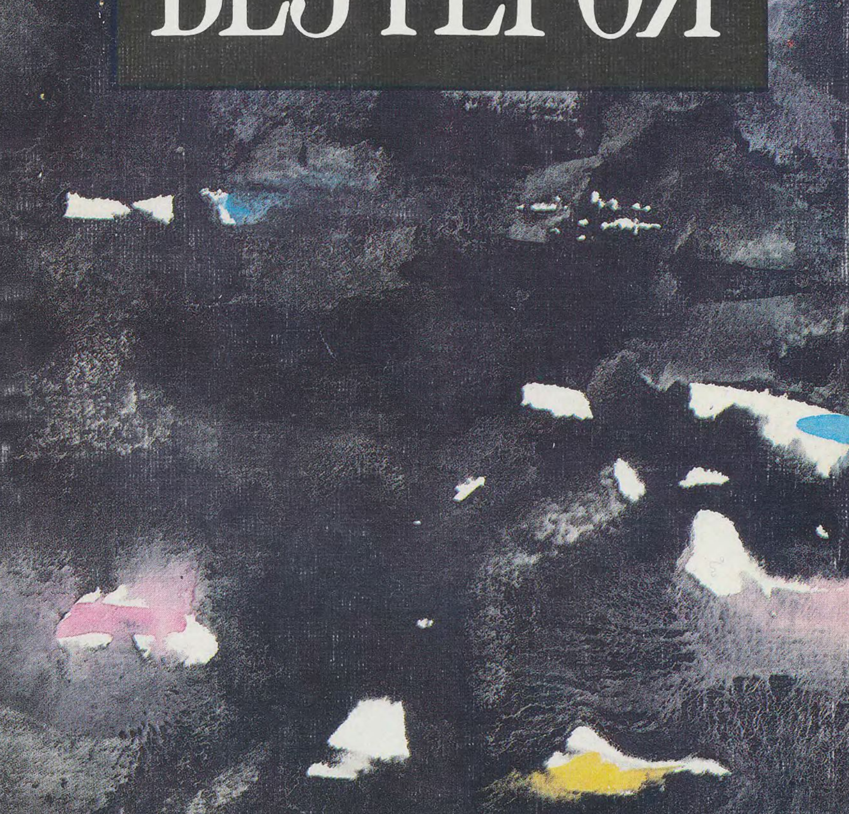
Анна Ахматова

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ



Анна Ахматова ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
КНИГОЛЮБОВ

Анна Ахматова

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО МПИ
1989

ББК 84Р7
А95

Часть средств, полученных от данного издания будет перечислена на расчетный счет «Реабилитационного центра для подростков и взрослых инвалидов с детским церебральным параличом (ДЦП)» Главного управления здравоохранения Мосгорисполкома.

Вступительная статья *Р. Д. Тименчика*

Составление и примечания *Р. Д. Тименчика* при участии *В. Я. Мордерер*

Оформление художника *А. Белослудцева*

Ахматова А. А.

А95 Поэма без героя: В 5 кн./Вступ. ст. Р. Д. Тименчика; Сост. и прим. Р. Д. Тименчика при участ. В. Я. Мордерер.— М.: Изд-во МПИ, 1989.— 384 с.

Главное произведение Анны Ахматовой «Поэма без героя» предстает на широком фоне отраженных в ней литературных произведений, лиц и событий, в совокупности своей создающих картину петербургской культуры 1913 года — эпохи, получившей обозначение «серебряного века».

А $\frac{4702010200—36}{184\ (02)—89}$ Без объявл. **ББК 84Р7 А95**

ISBN 50-70-43-0001-4

Заметки о «Поэме без героя»

«Поэма без героя», или «Триптих», писалась Ахматовой с 1940 года и до последних лет ее жизни (в одном из поздних набросков поэмы автор, обращаясь к своему творению, замечает:

> Вышли замуж те, что родились
> В ночь, когда ты приснилась мне).

Мы не можем назвать это сочинение незавершенным, но пока был жив его автор, оно было обречено на дописывание, переписывание, обрастание комментирующей прозой и примыкающими строфами, на попытки быть продолженным в балетном либретто, вернее, в сценарии балета с пением.

Безостановочное самодвижение и саморазвитие замысла 1940 года связано с особой природой этого художественного текста. Ибо это «поэма в поэме» и «поэма о поэме», произведение, рассказывающее о своем собственном происхождении. Можно даже сказать, что сюжетом его является история художнической неудачи, история о том, как не удавалось написать или дописать «Поэму без героя», повесть, сотканную из черновиков, наметок, отброшенных проб, нереализованных возможностей. В этом смысле полный «корпус» «Поэмы»—со всеми сопутствующими ахматовскими (а иногда и неахматовскими) текстами—входит в ряд таких разнородных произведений искусства XX века как «Египетская марка» Осипа Мандельштама, «Фальшивомонетчики» Андре Жида и «Восемь с половиной» Ф. Феллини.

Автобиографический герой романа Андре Жида, писатель Эдуард говорит о своем сочинении те слова, которые мог бы повторить о «Поэме без героя» ее автор:

«Поймите меня: я хотел бы все вместить в мой роман. Не нужно ножа для отсечения в каком-нибудь определенном месте его живого тела. Уже больше года я работаю над ним, и нет такого предмета, который я не включил бы в него, который я не хотел бы в него вместить: все, что я вижу, все, что я знаю, все, чему научает меня жизнь других и моя собственная... <...> Для книги такого рода план принципиально недопустим <...> Я жду, чтобы действительность мне его продиктовала <...> Я не довольствуюсь решением каждого затруднения по мере того, как оно возникает передо мною (ведь каждое произведение искусства есть не что иное, как сумма решений определенного количества мелких затруднений, последовательно возникающих перед художником) — я излагаю, я изучаю каждое из этих затруднений».

«Поэма», изучая затруднения, встающие перед нею самой, познает самое себя — и для этого снова и снова возвращается к своим первотолчкам, источникам, предвестьям.

Одним из толчков к написанию поэмы было перечитывание Ахматовой старых бумаг в своем архиве, в том числе, по-видимому, и оставшихся от уехавшей в 1924 году из России Ольги Глебовой-Судейкиной. Она умерла в Париже в 1945 году, но Ахматова, обращаясь во втором посвящении к актрисе как к «миновавшей Лету», еще не знала о смерти своей подруги. Среди бумаг Судейкиной, вероятно, находились и стихи Всеволода Князева. Так Ахматова прикоснулась к истории чужой жизни, оборвавшейся за год до первой мировой войны. И прикоснулась в тот момент, когда в мире уже шла вторая война, подбираясь к ее отечеству.

Погибший перед роковым порогом Всеволод Гавриилович Князев родился 25 января 1891 года, в том же январе, в том же «девяносто одном ненадежном году», что и Осип Мандельштам, черты которого сквозят в первом посвящении к «Поэме без героя».

Еще гусарским юнкером Князев познакомился с Михаилом Кузминым, «*художником* до мозга костей» (по слову — и курсиву — Блока). Курсив придает лестному эпитету двусмысленную, зловещую глубину, в которую так любопытствовали заглянуть люди начала века. Кузмин воспел

свою дружбу с Князевым в цикле стихов 1910 года «Осенний май», и сотворенный в них образ юноши поднес, как зеркало, к лицу адресата:

Единственный мой чтец, внимательный и нежный,
Довольство скромно затая,
Скажи, сказал ли ты с улыбкою небрежной:
«Узнать нетрудно: это я»?

Кузмин сам чувствовал, что живописует «подсказанный певцами знакомый образ», и понимал, как опасна эта игра — включиться в сюжет, где вспышка счастья в зачине по неумолимой логике искусства требует трагедии в конце:

Все можем мы. Одно лишь не дано нам:
Сойти с путей, где водит тайный рок.

(Не об этом ли — непонятном для него самого — понимании говорил он в позднейших стихах, обращенных к Князеву:

Бывают странными пророками
Поэты иногда...
Косноязычными намеками
То накликается,
То отвращается
Грядущая беда.)

Два года продолжалась их дружба, то прерываясь, то обостряясь отъездами Князева, который поступил в 16-й гусарский Иркутский полк вольноопределяющимся и расстался с Петербургом. Полк квартировал в Риге.

Написанные здесь стихи Князева просвечивают за словесной кладкой ахматовской поэмы — это ведь и к ним относится: «...я на твоем пишу черновике». Вслушиваясь в иногда нескладные дневниковые стихи, Ахматова создавала свой образ «Драгуна». В 1961 году она записывала в «Прозе о Поэме»: «...линия его настоящей биографии для меня слишком мало известна и вся восходила бы к сборнику его стихов». Так, одно стихотворение, написанное Князевым в Риге в январе 1912 года, вызвало, по-видимому, сцену гибели Корнета в «Поэме без героя»: «... Я приду и засты-

ну на лестнице у далекой, звездной, нездешней... Я застыну, склонясь над перилами, где касалась ее перчатка...»

Между тем о своем друге в зеленой гусарской куртке вспоминал Кузмин:

На обоях сквозь дремоту
Вижу буквы «В» и «К».
Память тихо улетает,
Застилает взор туман...
Сквозь туман плывет и тает
Твой «зеленый доломан».

Летом 1912 года Князев появился в Петербурге, и Кузмин задумывает издать совместно с Князевым сборник стихов. Иллюстрации к нему согласился делать художник Сергей Судейкин. С ним и с его женой Ольгой Кузмин в это время особенно дружен и вскоре поселяется вместе с ними в их новой квартире у Летнего сада. Тогда в жизнь Князева и входит любовь к Ольге Глебовой-Судейкиной: «Вот наступил вечер... Я стою один на балконе... Думаю все только о Вас, о Вас...»

Веселой газэлой пытается он передать двойственную неловкость своего состояния:

Правда, забавно — есть макароны,
и быть влюбленным, как Данте?..

Под разговоры о предстоящем переезде Судейкиных Князев уезжает в Ригу, пряча свою тайную любовь в сонете о счастливом Пьеро: «... мне не страшны у рая Арлекины, лишь ты, прекрасная, свет солнца, руки не отнимай от губ моих в разлуке».

В начале сентября Кузмин приезжает к Князеву в Ригу. Здесь он написал давно задуманный цикл «Бисерные кошельки» — как бы миниатюрный стиховой роман из эпохи 1820-х годов. Стихи эти предназначались для декламаторского репертуара Ольги Афанасьевны. Героиня, которая «ждала дружка из далека и не дошила кошелька» (а тот «погиб в дороге дальней» — опять Кузмин накликáл беду), обращалась к далекому возлюбленному: «Печаль все о тебе, о мой корнет, чью прядь волос храню в своем комоде...

Одна нижу я бисер на свободе: малиновый, зеленый, желтый цвет — твои цвета. Увидишь ли привет?»

(Малиновый, зеленый, желтый — цвета Всеволода Князева, и трехцветная эта полоска украшает обложку посмертного сборника его стихов. Но до звания корнета в жизни он не дослужился — вольноопределяющийся Князев был младшим унтер-офицером.)

Что же дальше произошло в Риге? Гадательно мы можем реконструировать события. 16 сентября Кузмин написал два посвященных Князеву стихотворения, которые говорили об их дружбе в прощальных тонах. 18 сентября Кузмин уже был в Петербурге. 28 сентября 1922 года он записал в своем дневнике: «Не поссорься Всеволод со мною — не застрелился бы». И дата этой записи, по сути, указывает на точную десятилетнюю годовщину ссоры.

Оставалась у бедного гусара любовь к Ольге, ожидание ее писем. Но весть из Петербурга оказалась роковой: «...Я открыл. Читаю... Сердце, биться перестань!»

Желтый конверт этого письма стал для Князева мрачным предзнаменованием: «Буду близиться к радостной смерти». Правда, в последующем, октябрьском стихотворении снова возникает надежда («Буду петь ее, мое голубое солнце!»).

А одно октябрьское письмо с вложенными в него лепестками роз даже позволило Князеву мечтать о возобновлении тройственной дружбы: «А скоро будет и лето,— лето совсем... Я увижу ее глазки, услышу ее смех! Она скажет: „У доброго К... и в семь"...»

Но уже в декабре у Князева написалось стихотворение, угловатое и глубокое, наивное и пророческое, в котором голос судьбы властно перекрывает анемичный гул дежурных поэтизмов; две строки из него Анна Ахматова взяла эпиграфом в «Поэму без героя»:

Любовь прошла — и стали ясны
И близки смертные черты...

На этой ноте кончается роман Корнета и Коломбины в «Поэме». Но в жизни, как заметил еще когда-то Кузмин, «судьбой не точка ставится в конце, а только клякса»,— и среди стихотворений Князева появилось еще два, неловких, растерянных, с сорванным голосом, с крикливым юнкерс-

ким фальцетом. Они, по-видимому, связаны с его новогодним отпуском в Петербург — в архиве полка сохранился приказ от 9 января 1913 года: «Прибывших из отпуска вольноопределяющихся: 5-го эскадрона младшего унтер-офицера Всеволода Князева... полагать налицо с 8-го сего января». «I января 1913 г.» — называется одно из этих стихотворений, «поцелуйные плечи» из которого процитированы в ахматовской поэме, а из следующего — «путь из Дамаска»: «Я был в стране, где вечно розы цветут, как первою весной... Где небо Сальватора Розы, где месяц дымно-голубой! И вот теперь никто не знает про маску на моем лице, о том, что сердце умирает в разлуке вверенном кольце... Вот я лечу к волшебным далям, и пусть они одна мечта,— я припадал к ее сандалям, я целовал ее уста! Я целовал «врата Дамаска», врата с щитом, увитым в мех, и пусть теперь надета маска на мне, счастливейшем из всех!»

Это — последнее стихотворение в посмертном сборнике Князева. Оно датировано: «Рига, 17 января 1913». А далее — заметка в рижских газетах: «Проживающий по Церковной ул. № 45 вольноопределяющийся 16-го гусарского Иркутского полка потомственный дворянин Всеволод Князев из браунинга выстрелил себе в грудь. Князева доставили в городскую больницу». Произошло это 29 марта 1913 года. «Причина самоубийства неизвестна»,— отметили газеты, когда 5 апреля он скончался. Хоронили Князева в Петербурге на Смоленском кладбище. На похоронах мать гусара сказала, глядя Ольге Судейкиной прямо в глаза: «Бог накажет тех, кто заставил его страдать».

На совесть актрисы эта смерть легла навсегда. Стихотворение «Голос памяти», написанное летом 1913 года и обращенное к Судейкиной, Ахматова завершила двустишием:

Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?

В 1959 году Ахматова записала историю возникновения «Поэмы без героя»: «... картина, выхваченная прожектором памяти из мрака прошлого, это мы с Ольгой после похорон Блока, ищущие на Смоленском кладбище могилу Всеволода (1913). «Это где-то у стены»,— сказала Ольга, но найти

не могли. Я почему-то запомнила эту минуту навсегда».

По статьям Ахматовой о Пушкине мы знаем, какое значение придавала она разысканным и неразысканным могилам. Из чувства невольной вины родился стих о Корнете — «И кто будет навек забыт».

Весной 1914 года отец Князева издал стихи сына. «Мне хотелось,— писал он в предисловии, цитируя Блока,— остановить хоть несколько в неудержимом беге времени, закрепить в некотором реальном явлении тот милый «сон», которым он «цвел и дышал», пока жил на земле...». Книжка прошла незамеченной, и только Федор Сологуб, друживший с О. Судейкиной, отозвался в своем журнальчике «Дневники писателей»: «Стихи Князева пленяют свежестью и искренностью юношеского чувства».

Трагическое событие 1913 года отражено у Кузмина во «Втором вступлении» к циклу «Форель разбивает лед», открывающему одноименный сборник, о котором известно, что Ахматова читала его в 1940 году перед началом работы над «Поэмой»:

Художник утонувший
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском.

Речь идет о воспоминании, приуроченном к Новому году, когда к автору приходят покойники, тени прошлого. «Покойники смешалися с живыми» в «Заключении» кузминского цикла и есть сюжетообразующий принцип начала ахматовской «Поэмы»; и в этом смысле показательно обращение к героине «Поэмы» во «Втором посвящении». «Смешение покойников с живыми» и связь этого мотива с Новым годом, как и сама сюжетная ситуация, задним числом проецирующаяся на «Новогоднюю балладу» (1923) Ахматовой, перешли в «Поэму без героя».

Одним из источников кузминского и ахматовского текстов могло быть стихотворение Князева:

Когда мы встречаем Новый год —
Мы должны плакать, что все еще живы...

Особое значение приобретают схождения метрической схемы и строфической структуры «Второго удара» из «Форели» и «Поэмы без героя».

В «Поэме» появляется тот, кого в определенном смысле можно назвать ее антигероем, вдохновителем адской арлекинады зла и гибели:

Не отбиться от рухляди пестрой,—
Это старый чудит Калиостро
За мою к нему нелюбовь.
И мелькают летучие мыши,
И бегут горбуны по крыше,
И цыганочка лижет кровь.
(вариант 40-х годов)

«Калиостро» отсылает к роману Кузмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро».

Кроме «Сатаны», в поэме есть персонаж, о котором в «Решке» сказано: «А другой как демон одет». Восприятие автором этого персонажа двойственно: «Гавриил или Мефистофель?» Постепенно, в ходе работы над поэмой, этот персонаж приобретал все больше примет, напоминающих об Александре Блоке.

Смущающая и поныне читателя «двойственность» связана с вопросом о неполном и непрямом отождествлении героев Поэмы с поэтами блоковской эпохи. Ибо все без исключения герои Поэмы входят в отношения двойничества, а те исторические лица, которые даже почти прямо названы Автором (например, В. Г. Князев), могут выступать в роли других (менее известных и менее очевидных) современников Ахматовой. Не является исключением и соотношение «Демона» и Блока.

«Поэма без героя» числит в своих исторических источниках не столько реальные происшествия (в реальности, например, Князев застрелился в Риге, а не на пороге у О.А. Судейкиной), сколько «историю молвы». Вспоминаются слова И. Анненского о сплетне как «реальном субстрате фантастического». Персонажи Поэмы, включая и Демона-Блока и даже самого Автора, имеют своими прототипами не самих исторических лиц, а их «образы», их инобытие

и сплетение в сознании современников, порой заведомо искаженное или упрощенное. Среди такого рода домыслов, пересудов и кривотолков Ахматовой особенно часто приходилось сталкиваться с легендой о ее «так называемом романе с Блоком». Ахматова была неправа, когда говорила, что это — легенда провинциального происхождения, возникшая после смерти Блока. Так, одна из корреспонденток Блока писала ему уже в 1916 году: «Кажется, Анна Ахматова — это чудеснейшее изящество. Пусть же она будет счастлива. И Вы будьте счастливы». Этот и многие другие «петербургские слухи» и мистификации составили главный внелитературный материал, положенный в основу «Поэмы без героя». В возникновении других произведений на «петербургскую тему», от «Шинели» Гоголя до «Петербурга» Андрея Белого, городская молва играла такую же сюжетообразующую роль. Связь своей поэмы с этой традицией Ахматова неоднократно подчеркивала — сохранилась, например, такая ее запись об ассоциативном слое символики поэмы: «Гофмановская линия петербургской литературы: «Уединенный домик» Пушкина, «Пиковая Дама», повести Гоголя («Нос» и т. д.), Достоевский, Белый». Под этим перечнем приписано: «Двенадцать» Блока. Блоковские образы замыкают гофмановскую линию.

В планах балетного либретто по поэме некоторые блоковские мотивы «страшного мира» предполагалось развернуть в сценки-эпизоды, воплощающие ту линию, которую Ахматова называла «заземлением» — уличный Петербург начала века. Например: «Слепцы идут Христа славить. Нищие. Распутин. Пожарный и толстая кухарка. Проститутка и развратник по Блоку». Последний пункт отсылает к стихотворению Блока «Старый, старый сон. Из мрака...»:

В воротах гремит звонок,
Глухо щелкает замок,
Переходят за порог
Проститутка и развратник.

Это стихотворение, описывающее свидание двух теней (у которых «нет лица» и «неподвижность мертвеца») при «третьем — призраке», является одним из источников образа

Демона с «мертвым взором», равно как и персонажа «без лица и названья», равно как и всего сюжета «петербургской повести».

По тому, как намечается введение эпизодов «по Блоку» в либретто, можно предположить большое число цитат из Блока в стихотворном тексте Поэмы, причем не всегда легко распознаваемых. Так, в первоначальном варианте строфы «Демон сам с улыбкой Тамары...», относящемся, по-видимому, к середине 1940-х годов, последний (шестой) стих читался так: «И обломок луны в кольце». Здесь дан «стилистический портрет» одной из сквозных тем блоковской лирики — темы «вампиризма», с отсылкой к частому у Блока мотиву драгоценного камня. Ахматовский стих «суммирует» ряд блоковских произведений:

На пальце — знак таинственного брака —
Сияет острый аметист кольца...
На пальце — померкший алмаз.
Люблю я страсти легкий пламень <...>
Он — как в кольце бесценный камень.

... переливается в лунном свете драгоценный перстень
... под луною зарделись рубины.

Некоторые отдельные стихи в поэме «портретируют» целые сферы мотивов поэзии начала века и, в первую очередь, поэзии Блока. Так, стих «На площадке пахнет духами» вводит постоянный аксессуар темы страсти в поэзии и прозе Блока: запах духов. Ахматова обращала внимание на парфюмерные реалии в стихах Блока: в беседе с Д. Е. Максимовым она отметила «безвкусие» образа нильских лилий из цикла «Фаина» —

Я знаю, ты придешь опять
Благоуханьем нильских лилий
Меня пленять и опьянять.

«Были такие духи «Нильские лилии»,— едко заметила Ахматова (запись 1959 г.; когда-то тем же упреком встретил эти строки поэт С. М. Соловьев). Тот же мотив и в ее стихотворении о Блоке 1960 г.: «И в сумраке лож / Тот запах и душ-

ный и сладкий». А вот примеры из Блока: «О, запах пламенный духов!»; «Дыша духами и туманами»; «Сладко дышат мне духи»; «Раздушенный ваш платок»; «И запах горький и печальный/Туманов и духов»; «И опьянят ее духи»; «И я с руки моей не смою,/Кармен, твоих духов» и т. д. Мотив духов проходит и через дневники и записные книжки Блока в связи со столь важной для «Поэмы без героя» историей его романтических увлечений (Ахматова неоднократно подчеркивала, что она была конфиденткой В. А. Щеголевой, О. А. Судейкиной и А. А. Городецкой).

(Между прочим, через «парфюмерную тему» вводится в либретто и уже знакомый нам персонаж — «хромой и учтивый». Его появление на сцене сигнализируется записью «Запах Rose Jacqueminot». Название духов отсылает к адресату триолета Федора Сологуба:

Мерцает запах розы Жакмино,
Который любит Михаил Кузмин...)

Даже в тех случаях, когда Ахматова указывала какой-либо другой источник того или иного стиха Поэмы, можно обнаружить блоковские контексты, которые объясняют, почему возникло само обращение к этому источнику. Так, строку «Эльсинорских террас парапет» Ахматова связывала с характеристикой «людей модерна» эпохи 1914 года у Поля Валери: «И вот на огромной террасе Эльсинора, тянущейся от Базеля к Кельну, раскинувшейся до песков Ньюпорта, до болот Соммы, до меловых отложений Шампани, до гранитов Эльзаса,— европейский Гамлет глядит на миллионы призраков». Но сходный принцип применения шекспировского образа к той же проблематике мы находим в письме Блока 1911 года: «...в каждом углу Европы уже человек висит над самым краем бездны («и рвет укроп — ужасное занятье!» — как говорит Эдгар, водя слепого Глостера по полю)». И все события Поэмы представлены так, как их мог бы увидеть Блок. В планах балетного либретто отбираются такие эпизоды, очевидцем которых был Блок. Назовем хотя бы «Русскую» — танец, который О. А. Глебова-Судейкина исполняла на вечерах, в которых участвовала вместе с Блоком и Ахматовой (например, 28 мар-

та 1915 г. в Зале Армии и Флота). Темы Блока и Глебовой-Судейкиной переплетены в Поэме не только сюжетно, но и «музыкально». Сам взгляд на Героиню во многом определен блоковской записью в дневнике: «21 августа 1917 <...> В «Бродячей собаке» выступали покойники: Кузмин и Олечка Глебова <...>» (Речь идет о «Привале комедиантов».)

Насчет других персонажей «Поэмы» у читателя тоже не может не возникнуть догадок об их прототипах. Ахматовские высказывания (письменные и устные) окончательных ответов читателю не дают, и, наоборот, подталкивают его к дальнейшему «сотворчеству» с автором.

К. Чуковский вспоминал о беседах с Ахматовой: «По поводу "дылды" и "полосатой наряжен верстой" она говорила с сомнением, словно спрашивала: "Может быть, это Маяковский?" Потом пояснила: "Они, футуристы, любили рядиться..."»

Первым среди «героев» в «Решке» назван тот, кто «наряжен верстою». Автор называл его Поэтом Мироздания, обращался к нему поверх временных и пространственных барьеров:

Не кружился в Европах бальных,
Рисовал оленей наскальных,
Гильгамеш ты, Геракл, Гессер —
Не поэт, а миф о поэте,
Взрослым был уже на рассвете
Отдаленнейших стран и вер.

И в силу такой «всемирности» панегирик этому персонажу включает в себя цитаты из самых разных, порой неожиданных авторов. Так, строки:

Он не ждет, чтоб подагра и слава
Впопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла —

это почти точная цитата из стихотворения Роберта Браунинга «Боги судили иначе, или Байрон наших дней».

Тем не менее этот поэт всех веков и народов составляется из цитатных примет русских поэтов XX века, и не случайно Ахматова иногда признавала в нем сходство со своими

сверстниками, «размалеванными пестро и грубо». Первая глава «петербургской повести» Ахматовой, возможно, имела одним из толчков обращенную к Ахматовой «Песнь смущенного» Хлебникова с мотивом ранней смерти поэта и его посмертного визита к адресату стихотворения. Здесь есть перекличка с темой поэта-самоубийцы в «Поэме», в которой поступок «глупого мальчика» подсвечен грядущими массовыми смертями на полях сражений, и примечательно, что в одном из ранних вариантов «Поэмы» одна глава снабжена эпиграфом из Хлебникова:

Падают Брянские, растут у Манташева...
Нет уже юноши, нет уже нашего.

Самоубийства поэтов в год перед первой мировой войной — тема, нашедшая отражение в творчестве Хлебникова (повесть «Ка», поэма «Олег Трупов»). «Длинная рука» хлебниковского героя напоминает «дылду» ахматовской поэмы, который «несет... по пустыням свое торжество», как герой другого хлебниковского стихотворения «Одинокий лицедей».

Поставленные в позицию межстихового переноса слова «про это» в рассказе о «поэте вообще» не могут не вызвать в памяти имя Маяковского. Мы снова сталкиваемся с одним из основных принципов кодирования в «Поэме»: со взаимопроникновением двух тесно связанных по смежности фигур. Этот принцип встречается и в других стихах Ахматовой — так, в первых публикациях стихотворения «Маяковский в 1913 году» предпоследнее двустишие читалось так:

И еще неслышанное имя
Бабочкой летало над толпой.

Это — реминисценция из монолога хлебниковского Зангези («Мне, бабочке, залетевшей в комнату человеческой жизни...»). «Чужое слово проступает» в каждом из портретов «Поэмы», но часто это «чужое слово» — «соседнее», соположенное по смежности.

Знаки-символы эпохи «1913 года», как правило, в «Поэме» выбираются из репертуара этой же эпохи, из ее «языкового запаса». Более того, сознательно и отчасти по-

лемически используются именно те фрагменты культурного набора «1913 года», которые уже в ту эпоху ощущались избыточными, теряющими информативную нагрузку, как, например, сочетание «поцелуйные плечи», имеющее непосредственным источником стихи Всеволода Князева (Брюсов так сопоставлял состояние русской поэзии в пору раннего символизма и в 1910 г.: «Какой-нибудь эпитет, вроде «поцелуйный», был тогда нов и уместен, потому что сказан чуть не в первый раз, но, если я его увижу в стихотворении, появившемся на свет вчера, мне будет, право, как-то неловко за автора. Все это прошло»). Равно и пародоксальное отождествление в стихе «Там, у устья Леты — Невы» не есть просто ретроспективная дефиниция «из года сорокового», но и само по себе является кодовым знаком «мышления 1913 года» — приведем, например, стихи члена Цеха поэтов Всеволода Курдюмова:

Там, где в Неву впадает Лета,
Гранитный опрокинув брег,—
Застыли наши жизни где-то
В пеноразделе этих рек...

Да и вообще в I главе I части «Поэмы» — в «петербургской повести» «Девятьсот тринадцатый год» — вся фабульная ситуация как ц е л о е есть «знак» «поэзии 1913 года». Сравним, например, стихотворение А. Д. Скалдина «Ночь перед Рождеством»:

Тихо в комнате моей.
Оплывающие свечи.
Свет неверный на стене.
Но за дверью слышны мне
Легкий шорох, чьи-то речи.
Кто же там? Входи скорей.
Полночь близко — час урочный!
Что толочься у дверей?

Дверь, неясно проскрипев,
Растворилась. Гость полночный
Входит молча. Вслед за ним
Шасть другой. А за другим

Сразу два, и на пороге
Пятый. Лица странны: лев,
Три свиньи и змей трехрогий
Позади, раскрывши зев.

Ну и гости! Ждал иных.
Говорю им: скиньте хари,
Неразумные шуты,
И скорей свои хвосты
Уберите! Не в ударе
Вы сегодня. Видно, злых
Нет речей и глупы шутки —
Только я-то зол и лих.

Зашипели. Сразу злей
Стали рожи. Ветер жуткий
Дунул вдруг — и свет потух.
Но вдали запел петух,—
Свиньи в дверь, а лев кудлатый
За окно и в печку змей.
Что же, бес иль сон проклятый
Были в комнате моей?

Другой из многочисленных примеров перекличек «Поэмы» с «поэзией 1913 года» — родство стиха «Я зажгла заветные свечи...» с мотивами мадригала Бориса Садовского, обращенного к Ахматовой. В 1913 году ею было получено послание малознакомого человека, числящегося к тому же в литературных противниках. Но ее стихотворный «Ответ» обрывает недоумения показательным признанием:

Знаю, что Вы поэт,
Значит, товарищ мой.

Тут мы встречаемся с мотивом, очень важным для понимания самых глубин поэтической позиции Ахматовой. Идея «товарищества поэтов» окрашивает и другое ахматовское стихотворение осени 1913 года, тоже бывшее откликом на «славословие»,— «Косноязычно славивший меня...». Оно обращено к поэту В. К. Шилейко (впоследствии — видному советскому востоковеду), поэтическая программа которого определялась самоограничением, стремлением пребывать

в круге «малых поэтов». И на это «самоумаление» Ахматова отзывается в стихотворении о «косноязычно славившем»: «Все плачущие не равны ль пред богом?»

Представление о равенстве, союзе и «соавторстве» всех поэтов было одним из уроков, усвоенных Ахматовой в наследии ее литературного учителя Иннокентия Анненского. Анненский провозглашал, что «стих» — «ничей, потому что он есть никому не принадлежащая и всеми созидаемая мысль»:

Видишь — он уж тает, канув
Из серебряных лучей
В зыби млечные туманов...
Не тоскуй: он был — ничей.

Слова Садовского:

И стих дрожит, тобой рожденный.
Он был моим, теперь ничей,—

должно быть, согласовались со сложившимися к тому времени ахматовскими воззрениями на поэзию, а главное, с ее творческой практикой. Лирика Ахматовой была «диалогична». О характере ахматовской поэзии, равно как и важной черте ее личности, говорил Н. В. Недоброво в стихах, посвященных Ахматовой:

Как ты звучишь в ответ на все сердца,
Ты душами, раскрывши души, дышишь,
Ты в приближеньи каждого лица
В своей крови свирелей пенье слышишь.

В творческой лаборатории Ахматовой вообще ничего не «пропадало». И кто знает — когда она выбирала зачин для своего главного произведения, «Поэмы без героя», поистине зазвучавшей «в ответ на все сердца», не отразилось ли среди бесконечной вереницы литературных реминисценций и давнее послание Бориса Садовского?

Известны случаи, когда «тени, которые мерещатся читателям», как сказано в одном из фрагментов «Прозы о Поэме», Ахматова спустя некоторое время после своей первой отрицательной реакции все же принимала. Так было с ее земляком по Царскому Селу графом Комаровским.

Одним из толчков к написанию очередной заметки на тему «кто есть кто в Поэме» была дошедшая до Ахматовой гипотеза Б. А. Филиппова о том, что герой «Поэмы», один из эпиграфов в которой обозначен инициалами «В. К.» (Всеволод Князев),— это поэт Василий Алексеевич Комаровский.

Творчество этого незаурядного поэта было очень ценимо Ахматовой. В. Н. Топоров в заметке о Комаровском в «Краткой литературной энциклопедии» справедливо говорит о «предакмеистических» чертах его поэзии. Некоторые эпизоды, связанные с Комаровским, Ахматова помнила всю жизнь. Так, при первой встрече с начинающей поэтессой Комаровский сказал ей: «Судьбы русской поэзии в ваших руках». Как-то он сделал ей дарственную надпись: «Mes sympathies à Madame Hypathie» («Мои симпатии — Мадам Гипатии»), сопоставляя таким образом Ахматову с известной в древности женщиной-философом, растерзанной александрийской толпой. Вспоминала она и чтение его романа «До Цусимы» в доме художника Д. Кардовского. Именно потому, что Комаровский был поэтом своеобычной судьбы и что у него была своя история взаимоотношений с Ахматовой (к нему обращено стихотворение 1914 года «Какие странные слова...»), ее так возмутила нелепая идентификация. Но это относится только к грубому отождествлению одного из персонажей «Поэмы» с Комаровским. К возможности поиска в «Поэме» цитат из стихов Комаровского Ахматова относилась более благосклонно и в 1965 году в разговоре с автором настоящей статьи заметила по поводу одного из совпадений — «Это не случайно». Речь шла об интерпретации евангельской цитаты во «Втором посвящении»:

Мне снится молодость наша,
Та, его миновавшая чаша,—

и в стихотворении Комаровского «Видел тебя красивой лишь раз...» (1913): «Или это лишь молодость — общая чаша?»

«Что угодно, может случиться»,— сказано в Поэме. Под масками ряженых может, как на карнавале, оказаться едва ли не любое лицо.

«Карнавальность» является одной из бросающихся в гла-

за черт «Поэмы без героя». Это и неудивительно, если вспомнить о смысловом ореоле, который окружает места действия поэмы. А места эти таковы:

во-первых, Фонтанный дом, где в XVIII веке проходили знаменитые «машкерады» П. Б. Шереметева, а потом существовал домашний крепостной театр — с «двойным» ряжением (крестьяне играли актеров, играющих сценические роли);

во-вторых, угол Марсова поля, на котором в XVIII веке выступала труппа итальянских актеров, игравших в традиции «комедии масок», а в конце XIX века еще бывали балаганы на Масленой неделе;

в-третьих, кабаре «Бродячая собака» с его атмосферой еженощного бесконечного карнавала, где, по слову Кузмина, «цепи многие развязаны»; кабаре это, существовавшее в 1912-1915 годах на Михайловской площади и, по-видимому, описываемое в одном из набросков к «Поэме» —

Зеркала, плетеные стулья
И жужжание, как из улья,
Знаменитых профилей ряд,—

возобновило свою деятельность в 1916-1919 годах под названием «Привал комедиантов» в доме на углу Марсова поля (потому и возникает в поэме стих «Дом пестрей комедьянтской фуры»); в этом доме жила Ольга Глебова-Судейкина в середине 1910-х годов и в нем же находилось «Художественное бюро Добычиной» — в замысле балета по «Поэме» висящие на стенах этого бюро портреты людей 1910-х годов должны были ожить и вступить в танец.

Сложная цепь отсылок связывает эти «карнавальные места» с «карнавальными временами»:

— с эпохой Павла I, навещавшего Фонтанный дом, хозяин которого обер-камергер Н. П. Шереметев в роковую для императора ночь был его сотрапезником;

— с «Венецией дожей», каковое сближение применительно к Фонтанке давно уже существовало в русской поэзии; к венецианскому карнавалу отсылает и упоминание поэмы Байрона «Беппо» в раннем варианте «Поэмы без героя»;

— наконец, с эпохой февральской революции, на которую наложились и впечатления от мейерхольдовского «Маска-

рада», сознательно ориентировавшегося на ту же венецианскую традицию (еще в 1911 г. Мейерхольд говорил: «... буду читать Байрона, так как нашел новый трюк для инсценировки «Маскарада», требующий знакомства с Байроном венецианского периода»); о весне 1917 года еще некоторые из очевидцев событий говорили как о «балагане» и «маскараде».

Но и сама «эпоха 1913 года» с ее театрализованным бытовым поведением отразилась в «маскараде» и «карнавале» Поэмы. В 1918 году С. Городецкий в связи с теорией «театрализации жизни» Н. Евреинова составил список «костюмов», в которые рядились его современники: пестрые кофты футуристов, браслеты С. Маковского, венки на голове М. Волошина, мушки, которые Сомов вырезал для Кузмина, татуированные ресницы Мясоедова, платки Ремизова, легкие разлетайки Андрея Белого, саженные галстуки Бальмонта, сюртук Брюсова, портки Клюева и Есенина (Городецкий мог бы добавить сюда и свою русскую рубаху). С этим свойством эпохи связаны и «имена-маски» — «Антиной» и «Аббат» (Кузмин), «Алладин» (Сомов), Доктор Дапертутто (псевдоним по имени гофмановского героя, придуманный Кузминым для Мейерхольда), а также весьма частые (и упомянутые в разных вариантах «Поэмы») «Дезесэнт» (из романа Ж.-К. Гюисманса «Наоборот»), «Глан» (из романов Гамсуна) и др. Можно вспомнить также шутовской орден «Обезьянья великая вольная палата», выдуманный А. М. Ремизовым, в который была принята и Ахматова.

Карнавальная природа предвоенного артистического Петербурга очень скоро осозналась современниками — с началом первой мировой войны. Один из них (филолог А. А. Гвоздев), например, писал в 1916 году о романе Г. Чулкова «Метель» как о воспроизведении «специфически петербургской жизни накануне 1914 года с ее особой атмосферой, в которой люди задыхались от бездействия, играли свои роли, напялив на себя странные маски, словно для сатанинского маскарада».

Двойственный — связанный и со смехом, и со смертью — характер «маскарада» первой части «Поэмы» подчеркнут в прозаической ремарке к «Решке»: «Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года... оставив за собою

тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры...» В одном наброске либретто есть наметка эпизода: «Панихида, как в «Маскараде» Мейерхольда (свечи, пение, вуали, ладанный дым)». В этом наброске сам мейерхольдовский спектакль тоже ассоциативно связан с революцией: запись «похороны — хвоя — Шопен», отсылающая к Первому посвящению, прямо относится к похоронам жертв революции на Марсовом поле. Выделение «маскарадных» черт погребального обряда восходит к традиции Иннокентия Анненского. Вспомним стих «Маскарад печалей их измаял» в его «Балладе» 1909 года — о лошадях с масками на глазах во время похорон, о которых читаем и в воспоминаниях Ахматовой о царскосельских похоронах: «маскированные лошади ступали медленно и торжественно».

Обращение к категориям «начала века», предопределенным в конечном итоге древней карнавальной традицией, приводит к такой характеристике героя Поэмы, соотносимого с Блоком: «Демон сам с улыбкой Тамары». Здесь предшественником снова является И. Анненский, писавший о Блоке: «Маска Андрогина — но под ней в самой поэзии ярко выраженный мужской тип любви» (и его же экспромт «К портрету А. А. Блока» — «Под беломраморным обличьем андрогина...»).

Как и все призведения мировой литературы, взявшие карнавал не только «темой», но и «методом» описания, «Поэма без героя» играет совмещением и перестановкой «верха» и «низа».

Полемическое приравнивание противоположных координат не столько в пространственном смысле, сколько в смысле внутренне-ценностном (потому что Память находится «внизу», как в стихотворении 1940 года «Подвал памяти» или в еще более раннем: «Как белый камень в глубине колодца, /Лежит во мне одно воспоминанье...») видно уже из Вступления к Поэме: «Из года сорокового, /Как с башни, на все гляжу. <...>/ Как будто перекрестилась/ И под темные своды схожу». Спор здесь идет прежде всего с расхожими романтическими концепциями (авторское примечание к стиху «И гнала на родной чердак» в раннем варианте —

«Место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения»). Спуск в «подвал памяти» в одноименном стихотворении проецируется на реальный маршрут — в подвал «Бродячей собаки». Насыщенность цитатами из определенного круга «собачьих» авторов (Кузмин, Сологуб, Хлебников и др.), погружение в целый литературный пласт, своего рода карнавальный «катабазис» (нисхождение) соответствует идее другого художественного подвала, «Привала комедиантов», где был запланирован «Театр подземных классиков» (название восходит, видимо, к словам Реми де Гурмона о Барбе д'Оревильи: «...надолго останется одним из немногих как бы подземных классиков французской литературы. Алтари их в глубине крипт, но верные спускаются туда охотно...»).

Стоит напомнить, что «Вступление (Набат)» написано во время воздушной тревоги в августе 1941 года в осажденном Ленинграде и, может быть, относится к тому эпизоду, когда Ахматова, оказавшись в бомбоубежище, узнала в нем «Бродячую собаку». Вдохновители подвальных кабаре некогда заботились об этой игре «верхом» и «низом», и в «Бродячей собаке» пелся гимн С. Городецкого:

Собака дорогая,
Под землю ты зовешь,
Сама того не зная,
На небо уведешь.

В «Поэме» есть и другой тип устремленности к «низу» — на сей раз социальному, что оговорено в либретто: «Вяземская лавра — «дно». Об этом же, а не только о пространственной близости, говорит и стих «Тут уже до Горячего Поля,/Вероятно, рукой подать».

Обрывки уличных разговоров, площадные интонации врываются в «Поэму», которая устроена как некий приемник, наудачу вылавливающий сигналы из различных эпох, культур, традиций (об этом как о черте поэзии вообще Ахматова говорила с Пуниным в 1946 году). «Поэма» принимает голоса и из-за «проволоки колючей» и из-за железного занавеса. Последнее обстоятельство очень существенно для понимания «Поэмы», которая с годами все более старалась расположиться на «воздушных путях», охватить

взглядом две половины расколотого некогда серебряного века.

В стихотворении 1945 года «Меня, как реку, жестокая эпоха повернула...» Анна Ахматова писала:

О, как я много зрелищ пропустила,
И занавес вздымался без меня
И так же падал. Сколько я друзей
Своих ни разу в жизни не встречала...

К области этих «невстреч», кажется, можно отнести и то обстоятельство, что на трудных дорогах XX века Ахматова, говоря метафорически, разминулась и с Николаем Бердяевым, который был выслан за границу осенью 1922 года в числе большой группы представителей русской интеллигенции.

Но своего рода духовный диалог Ахматовой с Бердяевым все же состоялся. Это произошло в начале 1960-х годов, когда она внимательно прочитала посмертно изданную книгу Бердяева «Самопознание» (опыт философской автобиографии). После этого в одной из записей она назвала Бердяева «историком и гениальным истолкователем десятых годов».

В книге, вызванной к жизни в конечном итоге русским предреволюционным возрождением, Ахматова искала пересечений и совпадений со своей «Поэмой без героя», выросшей из той же эпохи и начатой в том же 1940 году, когда Бердяев писал «Самопознание» («в тот час, как рушатся миры»,— говорила Ахматова в стихотворении того года, невольно вторя бердяевскому предисловию: «На моих глазах рушились целые миры и возникали новые»). Одно из совпадений она отметила в своих записных книжках — строки:

Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то «лишняя тень»
Среди них «без лица и названья»
Затесалась...

и признание Бердяева:

«Сны вообще для меня мучительны, хотя у меня иногда бывали и замечательные сны. Во время ночи я часто чувствовал присутствие кого-то постороннего. Это странное

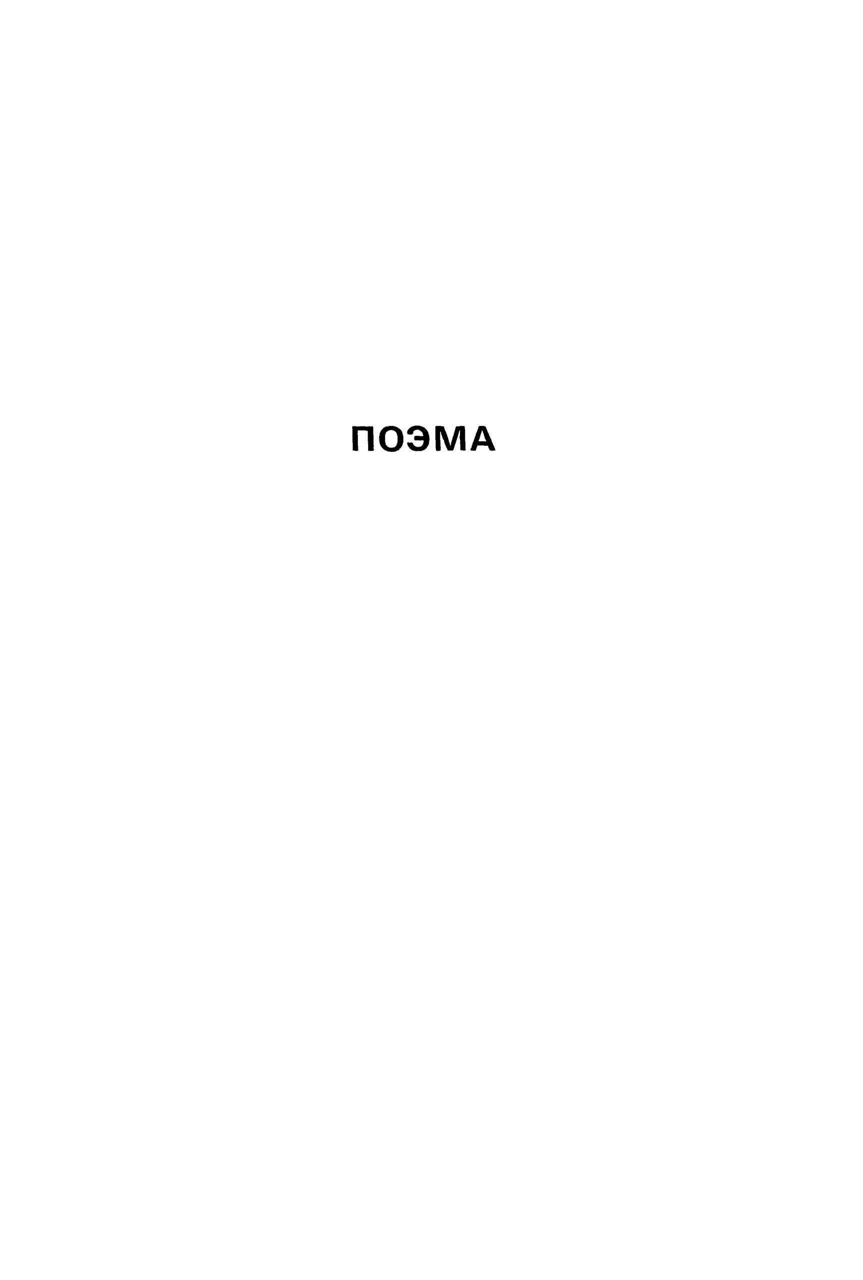
чувство у меня бывало и днем. Мы гуляем в деревне, в лесу или поле, нас четверо. Но я чувствую, что есть пятый и не знаю, кто пятый, не могу досчитаться. Все это связано с тоской. Современная психопатология объясняет это явление подсознательным. Но это мало объясняет и ничего не разрешает. Я твердо убежден, что в человеческой жизни есть трансцендентное, есть притяжение трансцендентного и действие трансцендентного. Я чувствовал погруженность в бессознательное лоно, в нижнюю бездну, но еще более чувствовал притяжение верхней бездны трансцендентного».

Как и — несколько позднее — «Записные книжки» Блока, автобиография Бердяева «возвращала» Ахматовой события и имена из ее собственного прошлого. У них было много общих знакомых, характеристики которых Ахматова встретила в «Самопознании». Например, участница Цеха поэтов Елизавета Юрьевна Кузьмина-Караваева, о которой Бердяев писал: «Мать Марию я считаю одной из самых значительных женщин в эмиграции. В ее жизни, в ее судьбе как бы отразилась судьба целой эпохи. В ее личности были черты, которые так пленяют в русских святых женщинах: обращенность к миру, жажда облегчить страдание людей, жертвенность, бесстрашие». По-видимому, еще и под влиянием чтения книги Бердяева Ахматова решила «вставить» в поэму юную Лизу Кузьмину-Караваеву, погибшую впоследствии в нацистском концлагере: «там «Башня» Вяч. Иванова, будущая bienheureuse Marie Лиза Караваева читает «Скифские черепки»» (по-видимому, имелось в виду именно стихотворение о взгляде с башни, цитировавшееся Гумилевым в его рецензии на сборник Е. Ю. Кузьминой-Караваевой «Скифские черепки»).

«Познание» и «самопознание» — в конце концов и есть важнейшие темы этого многотемного произведения. И мелькающий в нем образ Фауста (сюда же следует добавить отсылки к теме «запретных знаний» и «предвосхищения будущего» у Отсутствующего Героя — Гумилева) еще раз напоминает нам, к каким глубинам бытия прикасается начавшаяся с описания новогоднего маскарада, ни на что на земле не похожая и о стольком сразу говорящая ахматовская поэма.

Р. Д. Тименчик

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.



ПОЭМА

НОВОГОДНЯЯ БАЛЛАДА

И месяц, скучая в облачной мгле,
Бросил в горницу тусклый взор.
Там шесть приборов стоят на столе,
И один только пуст прибор.

Это муж мой, и я, и друзья мои
Встречаем новый год.
Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?

Хозяин, поднявши полный стакан,
Был важен и недвижим:
«Я пью за землю родных полян,
В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое
И вспомнив бог весть о чем,
Воскликнул: «А я за песни ее,
В которых мы все живем!»

Но третий, не знавший ничего,
Когда он покинул свет,
Мыслям моим в ответ
Промолвил: «Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет».

1923

\+ + +

О поэме.

Она кажется всем другой:

— Поэма совести (Шкловский)

— Танец (Берковский)

— Музыка (почти все)

— Исполненная мечта символистов (Жирмунский)

— Поэма Канунов, Сочельников (Б. Филиппов)

— Поэма — моя биография

— Историческая картина, летопись эпохи (Чуковский)

— Почему произошла Революция (Шток)

— Одна из фигур русской пляски — раскинув руки и вперед (Пастернак). Лирика — отступая и закрываясь платочком.

— Как возникает магия (Найман).

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

ТРИПТИХ

(1940—1962)

Deus conservat omnia*.

Девиз на гербе
Фонтанного Дома

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Иных уж нет, а те далече.
Пушкин

Первый раз она пришла ко мне в Фонтанный Дом в ночь на 27 декабря 1940 года, прислав как вестника еще осенью один небольшой отрывок.

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы.

Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

В ту ночь я написала два куска первой части («1913») и «Посвящение». В начале января я почти неожиданно для себя написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставший третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части.

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

---

* Бог сохраняет все (*лат.*).— *Ред.*

Их голоса я слышу и вспоминаю их, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

8 апреля 1943
Ташкент

До меня часто доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девятых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять, ни объяснять ее я не буду.

«Еже писахъ — писахъ».

Ноябрь 1944
Ленинград

ИЗ ПИСЬМА К N

...И Вы, зная обстановку моей тогдашней жизни, можете судить об этом лучше многих.

Осенью 1940, разбирая мой старый (впоследствии погибший во время осады) архив, я наткнулась на давно бывшие у меня письма и стихи, прежде не читанные мной. («Бес попутал в укладке рыться»). Они относились к трагическому событию 1913 г., о котором повествуется в «Поэме без героя».

Тогда я написала стихотворный отрывок — «Ты в Россию пришла ниоткуда...» в связи с стихотворением «Современница». Вы даже, может быть, еще помните, как я читала Вам оба эти стихотворения в Фонтанном Доме в присутствии старого шереметевского клена («А свидетель всего на свете...»).

В бессонную ночь 26—27 декабря этот стихотворный отрывок стал неожиданно расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без героя». История дальнейшего роста поэмы кое-как изложена в бормотании под заглавием «Вместо предисловия».

Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть».

Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте X., когда он сказал, что я свожу какие-то старые счеты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», поэма будет непонятна и неинтересна.

Другие, в особенности женщины, считали, что «Поэма без героя» — измена какому-то прежнему «идеалу» и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов («Четки», которые они «*так* любят»).

Тут первый раз в жизни я встретила вместо потока патоки искреннее негодование читателей, и это, естественно, вдохновило меня. Затем, как известно каждому грамотному человеку * . . . .
. . . .
и я совсем перестала писать стихи, и все же в течение пятнадцати лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь настигала меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже во сне), и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя по-видимому оконченную вещь.

(«Но была для меня та тема
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут»

и

«Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черною жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой...»)

И неудивительно, что Z., как Вам известно, сказала мне: «Ну, вы пропали, она вас никогда не отпустит».

Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо . . . .
. . . .

1955. 27 мая
Москва».

* Кусок письма кем-то сожжен.

ПОСВЯЩЕНИЕ

27 декабря 1940

Вс. К.

. . . .
...а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоем пишу черновике.
И вот чужое слово проступает,
И, как тогда снежинка на руке,
Доверчиво и без упрека тает.
И темные ресницы Антиноя [1]
Вдруг поднялись — и там зеленый дым,
И ветерком повеяло родным...
Не море ли?
Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипанье пен
Все ближе, ближе...
Marche funèbre...
Шопен...

Ночь. Фонтанный Дом

ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

О. С.

Ты ли, Путаница-Психея [2],
Черно-белым веером вея,
Наклоняешься надо мной,
Хочешь мне сказать по секрету,
Что уже миновала Лету
И иною дышишь весной.
Не диктуй мне, сама я слышу:
Теплый ливень уперся в крышу,
Шепоточек слышу в плюще.
Кто-то маленький жить собрался,
Зеленел, пушился, старался
Завтра в новом блеснуть плаще.

Сплю —
она одна надо мною.
Ту, что люди зовут весною,
Одиночеством я зову.
Сплю —
мне снится молодость наша,
Та, его миновавшая чаша;
Я ее тебе наяву,
Если хочешь, отдам на память,
Словно в глине чистое пламя
Иль подснежник в могильном рву.

25 мая 1945
Фонтанный Дом

ТРЕТЬЕ И ПОСЛЕДНЕЕ

(Le jour des rois) [3]

Раз в Крещенский вечерок...
Жуковский

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек...
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый Век.
Я его приняла случайно
За того, кто дарован тайной,
С кем горчайшее суждено,
Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.
И запомнит Крещенский вечер,
Клен в окне, венчальные свечи
И поэмы смертный полет...
Но не первую ветвь сирени,
Не кольцо, не сладость молений —
Он погибель мне принесет.

5 января 1956

ВСТУПЛЕНИЕ

ИЗ ГОДА СОРОКОВОГО,
КАК С БАШНИ, НА ВСЕ ГЛЯЖУ.
КАК БУДТО ПРОЩАЮСЬ СНОВА
С ТЕМ, С ЧЕМ ДАВНО ПРОСТИЛАСЬ,
КАК БУДТО ПЕРЕКРЕСТИЛАСЬ
И ПОД ТЕМНЫЕ СВОДЫ СХОЖУ.

25 августа 1941
Осажденный Ленинград

Часть первая

ДЕВЯТЬСОТ ТРИНАДЦАТЫЙ ГОД

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ

Di rider finirai
Pria dell' aurora.
Don Giovanni *

ГЛАВА ПЕРВАЯ

С Татьяной нам не ворожить...
Пушкин

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз.
1914.

Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление — «Гость из Будущего». Маскарад. Поэт. Призрак.

Я зажгла заветные свечи,
Чтобы этот светился вечер,
И с тобой, ко мне не пришедшим,
Сорок первый встречаю год.
Но...
Господняя сила с нами!

* Смеяться перестанешь раньше, чем наступит заря. Дон-Жуан (*ит.*).— *Ред.*

В хрустале утонуло пламя,
«И вино, как отрава, жжет» *.
Это всплески жесткой беседы,
Когда все воскресают бреды,
А часы все еще не бьют...
Нету меры моей тревоге,
Я сама, как тень на пороге,
Стерегу последний уют.
И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дожей —
Это рядом... Но маски в прихожей,
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить.
Вас я вздумала нынче прославить,
Новогодние сорванцы!»
Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто [4], Иоканааном [5],
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим дианам
Твердо выученный урок.
А для них расступились стены,
Вспыхнул свет, завыли сирены
И, как купол, вспух потолок.
Я не то что боюсь огласки...
Что мне Гамлетовы подвязки,
Что мне вихрь Саломеиной пляски,
Что мне поступь Железной Маски,
Я еще пожелезней тех...
И чья очередь испугаться,
Отшатнуться, отпрянуть, сдаться

* Отчего мои пальцы словно в крови
И вино, как отрава, жжет?
(«Новогодняя баллада», 1923).

И замаливать давний грех?
Ясно всё:
Не ко мне, так к кому же? *
Не для них здесь готовился ужин,
И не им со мной по пути.
Хвост запрятал под фалды фрака...
Как он хром и изящен...
Однако
Я надеюсь, Владыку Мрака
Вы не смели сюда ввести?
Маска это, череп, лицо ли —
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя мог передать.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать...
Веселиться — так веселиться,
Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива?
Завтра утро меня разбудит,
И никто меня не осудит,
И в лицо мне смеяться будет
Заоконная синева.
Но мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.
С той, какою была когда-то,
В ожерелье черных агатов,
До долины Иосафата [6]
Снова встретиться не хочу...
Не последние ль близки сроки?..
Я забыла ваши уроки,
Краснобаи и лжепророки! —
Но меня не забыли вы.
Как в прошедшем грядущее зреет,
Так в грядущем прошлое тлеет —
Страшный праздник мертвой
листвы.

* Три «к» выражают замешательство автора.

Б Е Л Ы Й З А Л

Звук шагов, тех, которых нету,
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог
Он не лучше других и не хуже,
Но не веет летейской стужей,
И в руке его теплота.
Гость из Будущего! — Неужели
Он придет ко мне в самом деле,
Повернув налево с моста?

С детства ряженых я боялась,
Мне всегда почему-то казалось,
Что какая-то лишняя тень
Среди них «без лица и названья»
Затесалась...
Откроем собранье
В новогодний торжественный день!
Ту полночную Гофманиану
Разглашать я по свету не стану
И других бы просила...
Постой,
Ты как будто не значишься в списках,
В калиострах, магах, лизисках[7], —
Полосатой наряжен верстой,
Размалеван пестро и грубо —
Ты...
ровесник Мамврийского дуба[8],
Вековой собеседник луны.
Не обманут притворные стоны,
Ты железные пишешь законы,
Хаммураби, ликурги, солоны[9]
У тебя поучиться должны.
Существо это странного нрава,
Он не ждет, чтоб подагра и слава
Впопыхах усадили его
В юбилейные пышные кресла,

А несет по цветущему
вереску,
По пустыням свое
торжество.
И ни в чем не повинен: ни в этом,
Ни в другом и ни в третьем...
Поэтам
Вообще не пристали грехи.
Проплясать пред Ковчегом Завета[10]
Или сгинуть!..
Да что там!
Про это
Лучше их рассказали стихи.
Крик петуший нам только снится,
За окошком Нева дымится,
Ночь бездонна и длится, длится —
Петербургская чертовня...
В черном небе звезды не видно,
Гибель где-то здесь, очевидно,
Но беспечна, пряна, бесстыдна
Маскарадная болтовня...
Крик:
«Героя на авансцену!»
Не волнуйтесь: дылде на смену
Непременно выйдет сейчас
И споет о священной мести...
Что ж вы все убегаете вместе,
Словно каждый нашел по невесте,
Оставляя с глазу на глаз
Меня в сумраке с черной рамой,
Из которой глядит тот самый,
Ставший наигорчайшей драмой
И еще не оплаканный час?

Это все наплывает не сразу.
Как одну музыкальную фразу,
Слышу шепот: «Прощай! Пора!
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь м о е й вдовою,

Ты — Голубка, солнце, сестра!»
На площадке две слитые тени...
После — лестницы плоской ступени,
Вопль: «Не надо!» — и в отдаленье
Чистый голос:
«Я к смерти готов».

Факелы гаснут, потолок опускается. Белый (зеркальный) зал[11] *снова делается комнатой автора. Слова из мрака:*

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,
А что есть — пусть расскажут мне.
Кто стучится?
Ведь всех впустили.
Это гость зазеркальный? Или
То, что вдруг мелькнуло в окне...
Шутки ль месяца молодого,
Или вправду там кто-то снова
Между печкой и шкафом стоит?
Бледен лоб, и глаза открыты...
Значит, хрупки могильные плиты,
Значит, мягче воска гранит...
Вздор, вздор, вздор! — От такого вздора
Я седою сделаюсь скоро
Или стану совсем другой.
Что ты манишь меня рукою?!

За одну минуту покоя
Я посмертный отдам покой.

ЧЕРЕЗ ПЛОЩАДКУ

ИНТЕРМЕДИЯ

Где-то вокруг этого места («...но беспечна, пряна, бесстыдна маскарадная болтовня...») бродили еще такие строки, но я не пустила их в основной текст:

«Уверяю, это не ново...
Вы дитя, синьор Казанова...»
«На Исакьевской ровно в шесть...»
«Как-нибудь побредем по мраку,
Мы отсюда еще в «Собаку»...[12]
«Вы отсюда куда?» —
«Бог весть!»
Санчо Пансы и Дон-Кихоты
И, увы, содомские Лоты[13]
Смертоносный пробуют сок,
Афродиты возникли из пены,
Шевельнулись в стекле Елены,
И безумья близится срок.
И опять из Фонтанного грота[14],
Где любовная стонет дремота,
Через призрачные ворота
И мохнатый и рыжий кто-то
Козлоногую приволок.
Всех наряднее и всех выше,
Хоть не видит она и не слышит —
Не клянет, не молит, не дышит,
Голова Madame de Lamballe.
А смиренница и красотка,
Ты, что козью пляшешь чечетку,
Снова гулишь томно и кротко:
«Que me veut mon Prince
Carnaval?» *

* Чего хочет от меня мой принц Карнавал? (*фр.*) — *Ред.*

И в то же время в глубине залы, сцены, ада или на вершине гетевского Брокена появляется О н а же (а может быть — ее тень):

Как копытца, топочут сапожки,
Как бубенчик, звенят сережки,
В бледных локонах злые рожки,
Окаянной пляской пьяна,—
Словно с вазы чернофигурной,
Прибежала к волне лазурной
Так парадно обнажена.
А за ней в шинели и в каске
Ты, вошедший сюда без маски,
Ты, Иванушка древней сказки,
Что тебя сегодня томит?
Сколько горечи в каждом слове,
Сколько мрака в твоей любови,
И зачем эта струйка крови
Бередит лепесток ланит?

ГЛАВА ВТОРАЯ

Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?

1913

Спальня Героини. Горит восковая свеча. Над кроватью три портрета хозяйки дома в ролях. Справа она — Козлоногая, посредине — Путаница, слева — портрет в тени. Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна (из «Шагов Командора»). За мансардным окном арапчата играют в снежки. Метель. Новогодняя полночь. Путаница оживает, сходит с портрета, и ей чудится голос, который читает:

Распахнулась атласная шубка!
Не сердись на меня, Голубка,
Что коснусь я этого кубка:
Не тебя, а себя казню.

Все равно подходит расплата —
Видишь, там, за вьюгой крупчатой
Мейерхольдовы арапчата
Затевают опять возню.
А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил),—
В гривах, в сбруях, в мучных обозах,
В размалеванных чайных розах
И под тучей вороньих крыл.
Но летит, улыбаясь мнимо,
Над Мариинской сценой prima —
Ты — наш лебедь непостижимый,—
И острит опоздавший сноб.
Звук оркестра, как с того света
(Тень чего-то мелькнула где-то),
Не предчувствием ли рассвета
По рядам пробежал озноб?
И опять тот голос знакомый,
Будто эхо горного грома,—
Наша слава и торжество!
Он сердца наполняет дрожью
И несется по бездорожью
Над страной, вскормившей его.
Сучья в иссиня-белом снеге...
Коридор Петровских Коллегий [15]
Бесконечен, гулок и прям.
(Что угодно может случиться,
Но он будет упрямо сниться
Тем, кто нынче проходит там.)
До смешного близка развязка:
Из-за ширм Петрушкина маска [16] *,
Вкруг костров кучерская пляска,
Над дворцом черно-желтый стяг...
Все уже на местах, кто надо,
Пятым актом из Летнего сада

* Вариант: Чрез Неву за пятак на салазках.

Веет... Призрак цусимского ада
Тут же.— Пьяный поет моряк.
Как парадно звенят полозья,
И волочится полость козья...
Мимо, тени! — Он там один.
На стене его твердый профиль.
Гавриил или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Демон сам с улыбкой Тамары,
Но такие таятся чары
В этом страшном дымном лице —
Плоть, почти что ставшая духом,
И античный локон над ухом —
Все таинственно в пришлеце.
Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?
С мертвым сердцем и мертвым взором
Он ли встретился с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?
И его поведано словом,
Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы,—
И в каких хрусталях полярных,
И в каких сияньях янтарных
Там, у устья Леты — Невы.
Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать.
Так плясать тебе — без партнера!
Я же роль рокового хора
На себя согласна принять.

На щеках твоих алые пятна;
Шла бы ты в полотно обратно;
Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету...
А дурманящую дремоту
Мне трудней, чем смерть, превозмочь.

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов!
Что глядишь ты так смутно и зорко,
Петербургская кукла, актерка,
Ты — один из моих двойников.
К прочим титулам надо и этот
Приписать. О подруга поэтов,
Я наследница славы твоей,
Здесь под музыку дивного мэтра —
Ленинградского дикого ветра
И в тени заповедного кедра
Вижу танец придворных костей...
Оплывают венчальные свечи,
Под фатой «поцелуйные плечи»,
Храм гремит: «Голубица, гряди!» [17]
Горы пармских фиалок в апреле —
И свиданье в Мальтийской капелле [18]
Как проклятье в твоей груди.
Золотого ль века виденье
Или черное преступленье
В грозном хаосе давних дней?
Мне ответь хоть теперь:
неужели
Ты когда-то жила в самом деле
И топтала торцы площадей
Ослепительной ножкой своей?..
Дом пестрей комедьянтской фуры,
Облупившиеся амуры
Охраняют Венерин алтарь.
Певчих птиц не сажала в клетку,
Спальню ты убрала, как беседку,
Деревенскую девку-соседку
Не узнает веселый скобарь [19].
В стенах лесенки скрыты витые,
А на стенах лазурных святые —
Полукрадено это добро...
Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли,
Ты друзей принимала в постели,
И томился драгунский Пьеро,—

Всех влюбленных в тебя суеверней,
Тот, с улыбкой жертвы вечерней,
Ты ему как стали — магнит,
Побледнев, он глядит сквозь слезы,
Как тебе протянули розы
И как враг его знаменит.
Твоего я не видела мужа,
Я, к стеклу приникавшая стужа..
Вот он, бой крепостных часов...
Ты не бойся — домá не мéчу,—
Выходи ко мне смело навстречу —
Гороскоп твой давно готов...

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Ведь под аркой на Галерной...
А. Ахматова

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.
О. Мандельштам

То был последний год...
М. Лозинский

Петербург 1913 года. Лирическое отступление: последнее воспоминание о Царском Селе. Ветер, не то вспоминая, не то пророчествуя, бормочет:

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против теченья,—
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый
Город в свой уходил туман,
И выглядывал вновь из мрака
Старый питерщик и гуляка,
Как пред казнью бил барабан...
И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,—
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

А теперь бы домой скорее
Камероновой Галереей
В ледяной таинственный сад,
Где безмолвствуют водопады,
Где все девять * *мне будут рады,*
Как бывал ты когда-то рад.
Там, за островом, там, за садом,
Разве мы не встретимся взглядом
Наших прежних ясных очей?
Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?

* Музы.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ

Любовь прошла, и стали ясны
И близки смертные черты.
Вс. К.

Угол Марсова Поля. Дом, построенный в начале XIX века братьями Адамини. В него будет прямое попадание авиабомбы в 1942 году. Горит высокий костер. Слышны удары колокольного звона от Спаса на Крови. На Поле за метелью призрак дворцового бала. В промежутке между этими звуками говорит сама Тишина:

Кто застыл у померкших окон,
На чьем сердце «палевый локон»,
У кого пред глазами тьма?—
«Помогите, еще не поздно!
Никогда ты такой морозной
И чужою, ночь, не была!»
Ветер, полный балтийской соли,
Бал метелей на Марсовом Поле,
И невидимых звон копыт...
И безмерная в том тревога,
Кому жить осталось немного,
Кто лишь смерти просит у бога
И кто будет навек забыт.
Он за полночь под окнами бродит,
На него беспощадно наводит
Тусклый луч угловой фонарь,—
И дождался он. Стройная маска
На обратном «Пути из Дамаска»
Возвратилась домой... не одна!
Кто-то с ней «без лица и названья»...
Недвусмысленное расставанье
Сквозь косое пламя костра
Он увидел.— Рухнули зданья...
И в ответ обрывок рыданья:
«Ты — Голубка, солнце,
сестра! —
Я оставлю тебя живою,
Но ты будешь моей вдовою,

А теперь...
Прощаться пора!»
На площадке пахнет духами,
И драгунский корнет со стихами
И с бессмысленной смертью в груди
Позвонит, если смелости хватит...
Он мгновенье последнее тратит,
Чтобы славить тебя.
Гляди:
Не в проклятых Мазурских болотах,
Не на синих Карпатских высотах...
Он — на твой порог!
Поперек.
Да простит тебя Бог!

(Сколько гибелей шло к поэту,
Глупый мальчик, он выбрал эту.—
Первых он не стерпел обид,
Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид...)

Это я — твоя старая совесть —
Разыскала сожженную повесть
И на край подоконника
В доме покойника
Положила —
и на цыпочках ушла...

ПОСЛЕСЛОВИЕ

ВСЕ В ПОРЯДКЕ: ЛЕЖИТ ПОЭМА
И, КАК СВОЙСТВЕННО ЕЙ, МОЛЧИТ.
НУ, А ВДРУГ КАК ВЫРВЕТСЯ ТЕМА,
КУЛАКОМ В ОКНО ЗАСТУЧИТ,—
И ОТКЛИКНЕТСЯ ИЗДАЛЕКА
НА ПРИЗЫВ ЭТОТ СТРАШНЫЙ ЗВУК —
КЛОКОТАНИЕ, СТОН И КЛЕКОТ —
И ВИДЕНЬЕ СКРЕЩЕННЫХ РУК?..

Часть вторая

РЕШКА

...Я воды Леты пью,
Мне доктором запрещена унылость.
Пушкин

In my beginning is my end.
*T. S. Eliot**

Место действия — Фонтанный Дом. Время — 5 января 1941 года. В окне призрак оснеженного клена. Только что пронеслась адская арлекинада тринадцатого года, разбудив безмолвие великой молчальницы-эпохи и оставив за собою тот свойственный каждому праздничному или похоронному шествию беспорядок — дым факелов, цветы на полу, навсегда потерянные священные сувениры. В печной трубе воет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема. О том, что мерещится в зеркалах, лучше не думать.

...жасминный куст,
Где Данте шел и воздух пуст.
Н. К.

I

Мой редактор был недоволен,
Клялся мне, что занят и болен,
Засекретил свой телефон
И ворчал: «Там три темы сразу!
Дочитав последнюю фразу,
Не поймешь, кто в кого влюблен,

* В моем начале мой конец. Т-С. Элиот (*англ.*) — *Ред.*

II

Кто, когда и зачем встречался,
Кто погиб, и кто жив остался,
И кто автор, и кто герой,—
И к чему нам сегодня эти
Рассуждения о поэте
И каких-то призраков рой?»

III

Я ответила: «Там их трое—
Главный был наряжен верстою,
А другой как демон одет,—
Чтоб они столетьям достались,
Их стихи за них постарались,
Третий прожил лишь двадцать лет,

IV

И мне жалко его». И снова
Выпадало за словом слово,
Музыкальный ящик гремел.
И над тем флаконом надбитым
Языком кривым и сердитым
Яд неведомый пламенел.

V

А во сне все казалось, что это
Я пишу для кого-то либретто,
И отбоя от музыки нет.
А ведь сон—это тоже вещица,
Soft embalmer[20], Синяя птица,
Эльсинорских террас парапет.

VI

И сама я была не рада,
Этой адской арлекинады
Издалека заслышав вой.
Все надеялась я, что мимо
Белой залы, как хлопья дыма,
Пронесется сквозь сумрак хвой.

VII

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

VIII

Карнавальной полночью римской
И не пахнет. Напев Херувимской
У закрытых церквей дрожит.
В дверь мою никто не стучится,
Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит.

IX

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухою землей набит.

X

. . . .
. . . .
. . . . 21
И проходят десятилетья:
Войны, смерти, рожденья — петь я,
Сами знаете, не могу.

XI

И особенно, если снится
То, что с нами должно случиться:
Смерть повсюду — город в огне,
И Ташкент в цвету подвенечном...
Скоро там о верном и вечном
Ветр азийский расскажет мне.

XII

. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .

XIII

Я ль растаю в казенном гимне?
Не дари, не дари, не дари мне
Диадему с мертвого лба.
Скоро мне нужна будет лира,
Но Софокла уже, не Шекспира.
На пороге стоит — Судьба.

XIV

И была для меня та тема,
Как раздавленная хризантема
На полу, когда гроб несут.
Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут[22].

XV

Бес попутал в укладке рыться...
Ну, а как же могло случиться,
Что во всем виновата я?
Я — тишайшая, я — простая,
«Подорожник», «Белая стая»...
Оправдаться... но как, друзья?

XVI

Так и знай: обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?
Впрочем, это мне все равно.
Я согласна на неудачу,
И смущенье свое не прячу.
У шкатулки ж тройное дно.

XVII

Но сознаюсь, что применила
Симпатические чернила,
Я зеркальным письмом пишу,
И другой мне дороги нету,—
Чудом я набрела на эту
И расстаться с ней не спешу.

XVIII

Чтоб посланец давнего века
Из заветного сна Эль Греко
Объяснил мне совсем без слов,
А одной улыбкою летней,
Как была я ему запретней
Всех семи смертельных грехов.

XIX

И тогда из грядущего века
Незнакомого человека
Пусть посмотрят дерзко глаза,
И он мне, отлетевшей тени,
Даст охапку мокрой сирени
В час, как эта минет гроза.

XX

А столетняя чаровница*
Вдруг очнулась и веселиться
Захотела. Я ни при чем.
Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом.

XXI

Я пила ее в капле каждой
И, бесовскою черной жаждой
Одержима, не знала, как
Мне разделаться с бесноватой:

* Романтическая поэма.

Я грозила ей Звездной Палатой[23]
И гнала на родной чердак*,

XXII

В темноту, под Манфредовы ели,
И на берег, где мертвый Шелли,
Прямо в небо глядя, лежал,—
И все жаворонки всего мира[24]
Разрывали бездну эфира,
И факел Георг[25] держал.

XXIII

Но она твердила упрямо:
«Я не та английская дама
И совсем не Клара Газуль[26],
Вовсе нет у меня родословной,
Кроме солнечной и баснословной,
И привел меня сам Июль.

XXIV

А твоей двусмысленной славе,
Двадцать лет лежавшей в канаве,
Я еще не так послужу.
Мы с тобой еще попируем,
И я царским моим поцелуем
Злую полночь твою награжу».

5 января 1941
Фонтанный Дом; в Ташкенте и после.

* Место, где, по представлению читателей, рождаются все поэтические произведения.

Часть третья

ЭПИЛОГ

Быть пусту месту сему...

Евдокия Лопухина

Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

Анненский

Люблю тебя, Петра творенье!

Пушкин

Моему городу

Белая ночь 24 июня 1942 г. Город в развалинах. От Гавани до Смольного видно все как на ладони. Кое-где догорают застарелые пожары. В Шереметевском саду цветут липы и поет соловей. Одно окно третьего этажа (перед которым увечный клен) выбито, и за ним зияет пустота. В стороне Кронштадта ухают тяжелые орудия. Но в общем тихо. Голос автора, находящегося за семь тысяч километров, произносит:

Так под кровлей Фонтанного Дома,
Где вечерняя бродит истома
С фонарем и связкой ключей,—
Я аукалась с дальним эхом,
Неуместным смущая смехом
Непробудную сонь вещей,
Где, свидетель всего на свете,
На закате и на рассвете
Смотрит в комнату старый клен
И, предвидя нашу разлуку,
Мне иссохшую черную руку,
Как за помощью, тянет он.

А земля под ногой гудела,
И такая звезда* глядела
В мой еще не брошенный дом
И ждала условного звука...
Это где-то там — у Тобрука,
Это где-то здесь — за углом.
Ты не первый и не последний
Темный слушатель светлых бредней,
Мне какую готовишь месть?
Ты не выпьешь, только пригубишь
Эту горечь из самой глуби —
Это нашей разлуки весть.
Не клади мне руку на темя —
Пусть навек остановится время
На тобою данных часах.
Нас несчастие не минует,
И кукушка не закукует
В опаленных наших лесах...
. . . .
. . . .
А не ставший моей могилой,
Ты, крамольный, опальный, милый,
Побледнел, помертвел, затих.
Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах,
Где со мною мой друг бродил.
И на старом Волковом Поле[27],
Где могу я рыдать на воле
Над безмолвьем братских могил.
Все, что сказано в Первой части
О любви, измене и страсти,
Сбросил с крыльев свободный стих,
И стоит мой Город зашитый...
Тяжелы надгробные плиты
На бессонных очах твоих.

* Марс летом 1941 г.

Мне казалось, за мной ты гнался,
Ты, что там погибать остался
В блеске шпилей, в отблеске вод.
Не дождался желанных вестниц...
Над тобой — лишь твоих прелестниц,
Белых ноченек хоровод.

А веселое слово — дома —
Никому теперь не знакомо,
Все в чужое глядят окно,
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
И изгнания воздух горький,
Как отравленное вино.
Все вы мной любоваться могли бы,
Когда в брюхе летучей рыбы
Я от злой погони спаслась,
И над полным врагами лесом,
Словно *та*, одержимая бесом,
Как на Брокен ночной неслась.

И уже предо мною прямо
Леденела и стыла Кама,
И «Quo vadis» кто-то сказал,
Но не дал шевельнуть устами,
Как тоннелями и мостами
Загремел сумасшедший Урал...
И открылась мне та дорога,
По которой ушло так много,
По которой сына везли,
И был долог путь погребальный
Средь торжественной и хрустальной
Тишины Сибирской земли.
От того, что сделалось прахом,
Обуянная смертным страхом
И отмщения зная срок,
Опустивши глаза сухие
И ломая руки, Россия
Предо мною шла на восток.

И себе же самой навстречу
Непреклонно в грозную сечу,
Как из зеркала наяву,—
Ураганом — с Урала, с Алтая,
Долгу верная, молодая,
Шла Россия спасать Москву*.

* Раньше поэма кончалась так:
А за мною, тайной сверкая
И назвавши себя «Седьмая»[28],
На неслыханный мчалась пир...
Притворившись нотной тетрадкой,
Знаменитая ленинградка
Возвращалась в родной эфир.

ПРИМЕЧАНИЯ РЕДАКТОРА

1. *Антиной* — античный красавец.
2. «*Ты ли, Путаница-Психея...*» — героини одноименных пьес Юрия Беляева.
3. *Le jour des rois* — канун Крещенья: 5 января.
4. *Дапертутто* — псевдоним Всеволода Мейерхольда.
5. *Иоканаан* — святой Иоанн Креститель.
6. *Долина Иосафата* — предполагаемое место Страшного суда.
7. *Лизиска* — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах.
8. *Мамврийский дуб* — См. Книгу Бытия.
9. *Хаммураби, Ликург, Солон* — законодатели.
10. *Ковчег Завета* — См. Библию.
11. *Зал* — Белый зеркальный зал в Фонтанном Доме (работы Кваренги) через площадку от квартиры автора.
12. «*Собака*» — «Бродячая собака», артистическое кабаре десятых годов.
13. *Содомские Лоты* — См. Книгу Бытия.
14. *Фонтанный грот* — построен в 1757 г. Аргуновым в саду Шереметевского дворца; был разрушен в начале десятых годов.

15. *Коридор Петровских Коллегий* — коридор Петербургского университета.
16. *Петрушкина маска* — «Петрушка», балет Стравинского.
17. *«Голубица, гряди»* — церковное песнопение; пели, когда невеста ступала на ковер в храме.
18. *Мальтийская капелла* — построена по проекту Кваренги в 1798—1800 гг. во внутреннем дворе Воронцовского дворца, в котором потом помещался Пажеский корпус.
19. *Скобарь* — обидное прозвище псковичей.
20. *Soft embalmer* (англ.) — нежный утешитель. См. сонет Китса «To the Sleep» («К сну»).
21. Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»: «Смиренно сознаюсь также, что в «Дон-Жуане» есть две пропущенные строфы»,— писал Пушкин.
22. *Баута* — маска с капюшоном.
23. *Звездная Палата* — тайное судилище в Англии, которое помещалось в зале, где на потолке было изображено звездное небо.
24. См. знаменитое стихотворение Шелли «To the Skylark» («К жаворонку»).
25. *Георг* — лорд Байрон.
26. *Клара Газуль* — псевдоним Мериме.
27. *Волково Поле* — старое название Волкова кладбища.
28. *«Седьмая»* — Ленинградская симфония Шостаковича. Первую часть этой симфонии автор вывез на самолете из осажденного города 29 сентября 1941 г.

\+ \+ \+

Рядом с ней, такой пестрой, несмотря на отсутствие красочных эпитетов, и тонущей в музыке, шел траурный Реквием, единственным аккомпанементом которого может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона. В Ташкенте у нее появилась еще одна попутчица — пьеса «Энума Элиш», одновременно шутовская и пророческая, от которой и пепла нет...

Ноябрь 1961. Больница. Гавань

\+ \+ \+

...Там в Поэме у меня два двойника. В Первой части — «петербургская кукла, актерка», в Третьей — некто «в самой чаще тайги дремучей». Во второй части (т. е. в Решке) у меня двойника нет. Там никто ко мне не приходит, даже призраки («В дверь мою никто не стучится»). Там я такая, какой была после «Реквиема» и четырнадцати лет жизни под запретом («My future is my past»), на пороге старости, которая вовсе не обещала быть покойной и победоносно сдержала свое обещание. А вокруг был не «старый город Питер», а послеежовский и предвоенный Ленинград — город, вероятно, еще никем не описанный и, как принято говорить, еще ожидающий своего бытописателя.

31 мая 1962

\+ \+ \+

И наконец произошло нечто невероятное: оказалось возможным раззеркалить ее, во всяком случае, по одной линии. Так возникло «Лирическое отступление» в Эпилоге и заполнились точечные строфы «Решки». Стала ли она понятнее — не думаю! Осмысленнее — вероятно. Но по тому высокому счету (выше политики и всего...) помочь ей все равно невозможно. Где-то в моих прозаических заметках мелькают какие-то лучи — не более.

18 дек. 1962

\+ \+ \+

«...Она шире...» Так сказал Вл. Павл. Михайлов. Вот это чувство незаполненных пустот, где что-то рядом, т. е. мнимо незаполненных, потому что, может быть, *главное* как раз там, и создает чувство близкое к волшебству. Эти якобы пустоты и темноты вдруг освещаются то солнцем, то луной, то петербургским фонарем и оказываются то куском города, то тайгой, то гостиной Коломбины, то шереметевским чердаком, по которому кружит адская *арлекинада* «Решки».

Пропущенные строфы
Из «РЕШКИ»

X

Враг пытал: А ну, расскажи-ка.
Но ни слова, ни стона, ни крика
Не услышать ее врагу.
И проходят десятилетья —
Пытки, ссылки и смерти... Петь я
В этом ужасе не могу.



X[а]

Ты спроси у моих современниц:
Каторжанок, стопятниц, пленниц,
И тебе порасскажем мы,
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
Для застенка и для тюрьмы.



X[в]

Посинелые стиснув губы,
Обезумевшие Гекубы
И Кассандры из Чухломы,
Загремим мы безмолвным хором
(Мы, увенчанные позором):
«По ту сторону ада мы»...

Пропущенные строфы
Из «ЭПИЛОГА»

А за проволокой колючей,
В самом сердце тайги дремучей,
Я не знаю, который год
Ставший горстью лагерной пыли,
Ставший сказкой из страшной были
Мой двойник на допрос идет.
А потом он идет с допроса —
Двум посланцам девки безносой
Суждено охранять его.
И я слышу даже отсюда
(Неужели это не чудо?)
Звуки голоса своего:
За тебя я заплатила
Чистоганом,
Ровно десять лет ходила
Под наганом,
Ни налево, ни направо
Не глядела,
А за мной худая слава
Шелестела.

3 –643

Тем же, кто не знает некоторые
«петербургские обстоятельства»,
поэма будет непонятна и неинтересна.

Анна Ахматова. Из письма к N.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

ФОНТАННЫЙ ДОМ

Александр Барсуков. Из книги «Род Шереметевых»

Объясним этот герб словами Высочайше утвержденного Гербовника: «По середине золотого щита в красном поле, окруженном лавровым венцом, изображена золотая корона, то есть герб древних владетелей Прусских и под оною два серебряных креста, означенные перпендикулярно. В нижней части на золотом щите видна шапка, служившая в древние времена отличием для бояр, в которых чинах фамилии Шереметевых многие находились; а в низу шапки изображены копье и меч, положенные крестообразно на серебряном полумесяце, рогами обращенном в верх. Щит увенчан обыкновенным дворянским шлемом и с дворянскою на нем короною, на поверхности которой между двух серебряных звезд шестиугольных виден кумиропоклонный дуб. Щит держат два льва, имеющие золотые лбы, а во рту лавровую и масличные ветви, из коих у стоящего с правой стороны находится в лапе скипетр, а с левой — держава в память того, что предки фамилии Шереметевых были в Пруссии владетелями. Намет на щите золотой, подложенный красным; под щитом надпись: "Deus conservat omnia"».

(Общий гербовник дворянских родов Всероссийской империи. Ч. 2, отд 1.10).

Барсуков А. Род Шереметевых. Кн. 1, Спб., 1881, стр. 12.

\+ + +

Особенных претензий не имею
Я к этому сиятельному дому,
Но так случилось, что почти всю жизнь
Я прожила под знаменитой кровлей
Фонтанного дворца... Я нищей
В него вошла и нищей выхожу...

1952

\+ + +

Окно выходит в сад, который старше Петербурга, как видно по срезам дубов. При шведах здесь была мыза, а Петр подарил это место Шереметеву за победы. Когда Параша Жемчугова мучилась в родах, здесь строили какие-то галереи для предстоящих торжеств ее свадьбы; Параша, как известно, умерла в родах, и состоялись совсем другие торжества. Рядом с комнатами автора знаменитый «Белый Зал» работы Кваренги, где когда-то за зеркалами прятался Павел I и подслушивал, что о нем говорят бальные гости Шереметевых. Там императору пела Параша, и он подарил ей за песню неслыханные жемчуга.

\+ + +

Что бормочешь ты, полночь наша?
Все равно умерла Параша,
Молодая хозяйка дворца.
Тянет ладаном из всех окон,
Срезан самый любимый локон,
И темнеет овал лица.

Не достроена галерея —
Эта свадебная затея,
Где опять под подсказку Борея
Это все я для вас пишу...

\+ + +

Эта поэма — своеобразный бунт вещей. О<льгины> вещи, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем. Они ожили как бы на мгновенье, но оставшийся от этого звук продолжал вибрировать долгие годы, ритм, рожденный этим шоком, то затихая, то снова возникая, сопровождал меня в столь не похожие друг на друга периоды моей жизни. Поэма оказалась вместительнее, чем я думала вначале. Она незаметно приняла в себя события и чувства разных временных слоев, и теперь, когда я, наконец, избавилась от нее,— я вижу ее совершенно единой и цельной. И мне не мешает, что, как я сказала в Ташкенте:

Рядом с этой идет другая...

<Ленинград> Красная Конница.
Воскресенье. Март. 1959

\+ + +

Не только вещи, но и Белый Зал Кваренги, где подслушивал Павел (рассказ В. К. Шилейко) и Фонтанный Грот, уничтоженный в .... году, откуда фавн приносит (L'après-midi d'un faune и т. д.) козлоногую.

20 августа 1962. Комарово

«Послеполуденный отдых фавна» — балет Клода Дебюсси на тему одноименного стихотворения Стефана Малларме.

30 апреля 1914 года в газете «Петербургский курьер» была напечатана заметка искусствоведа Э. Старка «Очередной вандализм», вызванная сообщением о плане сноса выходившего на Литейный про-

спект сада Шереметевского дома: «Погибнет грот, находящийся в саду, и чудесные ворота, построенные В. Расстрелли, радовавшие глаз всякого, проходившего по Литейному проспекту, будучи снесены прочь, как ненужная куча мусора».

Владимир Курбатов. Из статьи «Уничтожение петроградских садов»

Слухи об уничтожении Шереметевского сада ходили давно, но лишь теперь и очень быстро исчезли ограда, чудесные ворота и последние остатки грота. Грот был наполовину разрушен еще при постройке старого пятиэтажного дома. Стены оставшейся половины его долго были заставлены шкапами антиквара и только ненадолго были реставрированы при помещении там виноторговли. Сад был давно запущен, деревья сильно разрослись и только с трудом можно было заметить прежний план. В саду сохранялись четыре вазы на среднем перекрестке и два монумента. Один, более драгоценный и поэтичный, посвящен памяти «графини-крестьянки». Он состоит из призматического мраморного пьедестала. На нем помещены две доски с надписями: «На сем месте семейно провождали время в тишине и спокойствии». Здесь с правой стороны клен, а с левой две вербы с привешенными значками посажены графиней Прасковией Ивановной Шереметевой в 1800 году.

«Je crois voir son ombre attendrie
Errer autour de ce séjour
J'approche! mais bientôt cette image attendrie
Me rend à ma douleur en fuyant sans retour».

Клены рядами еще стоят, но на фоне видны грязные штабели досок. Другой монумент по преданию посвящен памяти одного из управляющих графа и, как говорят, поставлен на месте его смерти. По строгости формы и четкости орнаментов можно предполагать авторство самого Кваренги. Вместе с тем стихи слишком чувствительны и нежны. Приходится усомниться в предании и предполагать, не относится ли надпись к какому-либо другому лицу. Надпись такова:

«O que la dame paix repose sur sa tombe
Ainsi que sur son nid repose une colombe!
Que son aile le couvre et veille à ce trésor
Avec ce même amour qui m'est si cher encor!
Adieu! vaine beauté! Fleur brillante et fragile!
Adieu! plaisirs si prompts à fuir d'une aile agile!
Adieu! bonheur de l'âme! Amour pur et charmant!
O vertus! qui faisiez son plus bel ornement,
Aimable simpathie et fidèlle constance
Je vous perds, je perds tout jusque à l'espérance».

Подобные памятники редки и исчезновение их будет оплакано всеми любящими не только старину, но и красоту, потому что при всей скромности орнаментики монумента, она вполне совершенна.

При застройке сада чудесный портал Кваренги окажется где-нибудь на задворках, а между тем он выполнен в приемах первых построек великого мастера.

О гроте не приходится очень жалеть, потому что внешность его давно искажена, а внутренняя декорация слишком сильно реставрирована. Очень горестно исчезновение ворот, считавшихся произведением Растрелли. Этому несколько трудно поверить, строил их скорее ученик или современник, как и самый дом не кажется произведением великого зодчего. Однако, форма ворот, распределение колонн и ниш были весьма хороши. Приходится жалеть, что не осталось ни обмеров, ни даже фотографии большого размера.

Так погибли остатки былой барской роскоши и того меценатства, которое умело соединять такие имена как Кваренги и Растрелли...

С исчезновением этого сада в Петрограде остается очень мало старых садов и почти не остается садов украшенных.

Старые годы, 1915, № 1-2.
Позднее была принята иная версия авторства грота и ворот: «... великолепный грот, стоявший в левом углу сада, и в правом углу затейливые Литейные ворота, хотя и перестроенные в 1802 г. заново, но сохранившиеся в прежнем виде,—обе постройки Федора Аргунова» (*Лансере Н.* Фонтанный дом.—в кн.: Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея. I. Л., 1928, с. 79).

СТОЛИЦА

ГОРОДУ

Весь ты сыгранный на шарманке,
Отразившийся весь в Фонтанке,
С ледоходом уплывший весь
И подсунувший тень миража,
Но довольно — ночная стража
Не напрасно бродила здесь

. . . .

Ты как будто проигран в карты
За твои роковые марты
И за твой роковой апрель

. . . .

+ + +

Поэма опять двоится. Все время звучит второй шаг. Что-то идущее рядом — другой текст, и не понять, где голос, где эхо и которая тень другой, поэтому она так вместительна, чтобы не сказать бездонна. Никогда еще брошенный в нее факел не осветил ее дна. Я как дождь проникаю в самые узкие щелочки, расширяю их — так появляются новые строфы. За словами мне порой чудится петербургский период русской истории:

Да будет пусто место сие,

дальше Суздаль — Покровский монастырь — Евдокия Федоровна Лопухина. Петербургские ужасы: могила царевича Алексея, смерть Петра, Павла, Параша Жемчугова, дуэль Пушкина, наводнение, тюремные очереди 1937 г., блокада. Все это должно звучать в еще не существующей музыке. Опять декабрь, опять она стучится в мою дверь и клянется, что это в последний раз. Опять я вижу ее в пустом зеркале, куда ушел Гость из будущего, и во сне.

Ордынка. 1961

Георгий Федотов. Из очерка «Три столицы»

Как странно вспоминать теперь классические характеристики Петербурга, из глубины Николаевских годов: Петербург — чиновник, умеренно-либеральный, европейски-просвященный, внутренне черствый и пустой. Миллионы провинциалов, приезжавших на берега Невы обивать пороги министерских канцелярий, до самого конца смотрели так на Петербург. Оттого и не жалеют о нем: немецкое пятно на русской карте! Уже война начала его разрушение. Похерила ненавистный «бург», эвакуировала Эрмитаж, скомпрометировала немецкую науку. Город форменных виц-мундиров, уютных василеостровских немцев, шикарных иностранцев — революция слизнула его без остатка. Но тогда и слепому стало ясно, что не этим жил Петербург. Кто посетил его в страшные, смертные годы 1918—1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление. Разом провалилось куда-то «чрево» столицы. Бесчисленные доходные кубы, навороченные бездарными архитекторами четырех упадочных царствований,— исчезли с глаз, превратились в руины, в пещерное жилье доисторических людей. В городе, осиянном небывалыми зорями, остались одни дворцы и призраки. Истлевающая золотом Венеция и даже вечный Рим бледнеют перед величием умирающего Петербурга. Рим — Петербург. Рим опоясал Средиземное море кольцом греческих колонн, богов и мыслей. Рим наложил на южные народы легкие цепи латинских законов. Петербург воплотил мечты Палладио у полярного круга, замостил болото гранитом, разбросал греческие портики на тысячи верст среди северных берез и елей. К самоедам и чукчам донес отблеск греческого гения, прокаленного в кузнице русского духа. Кто усомнится в том, что Захаров самобытнее строителей римских форумов, и что русское слово, раскованное Пушкиным, несет миру весть благодатнее, чем флейты Горация и медные трубы Вергилия?

Русское слово расторгло свой тысячелетний плен и будет жить. Но Петербург умер и не воскреснет. В его идее есть нечто изначально-безумное, предопределяющее его гибель. Римские боги не живут среди «топи блат»; железо

кесарей несет смерть православному царству. Здесь совершилось чудовищное насилие над природой и духом. Титан восстал против земли и неба, и повис в пространстве на гранитной скале. Но на чем скала? Не на мечте ли?

Петербург вобрал все мужское, все разумно-сознательное, все гордое и насильственное в душе России. Вне его осталась Русь, Москва, деревня, многострадальная земля, жена и мать, рождающая, согбенная в труде, неистощимая в слезах, не успевающая оплакивать детей своих, пожираемых титаном. Когда слезы все выплаканы, она послала ему проклятье. Бог услышал проклятье матери, «коня и всадника его ввергнул в море».

При покорном безмолвии Руси, что заполняет трагическим содержанием петербургский период? Борьба империи с порожденной ею культурой,— еще резче: борьба Империи с Революцией. Это борьба отца с сыном,— не трудно узнать фамильные черты: тот же дух системы, «утопии», беспощадная последовательность, «западничество», отрыв от матери-земли. В революции слабее отцовские черты гуманизма, зато сильнее фанатические огоньки в глазах — отблеск материнской веры, но, пожалуй, сильнее и тяга к ней, забытой, непонятой матери. Народничество — болезнь этой неутоленной сыновней любви. Отец не знает ни любви, ни тоски по ней. Он довольствуется законным обладанием.

Размышляя об этой борьбе перед кумиром Фальконета, как не смутиться, не спросить себя: кто же здесь змий, кто змиеборец? Царь ли сражает гидру революции, или революция сражает гидру царизма? Мы знаем земное лицо Петра — искаженное, дьявольское лицо, хранящее следы божественного замысла, столь легко восстанавливаемого искусством. Мы знаем лица революционеров — как лица архангелов, опаленные печалью. В жестокой схватке отца и сына стираются человеческие черты. Кажется, что не руки и ноги, а змеиные кольца обвились и давят друг друга, и яд истекает из разверстых пастей. Когда начиналась битва, трудно было решить: где демон, где ангел? Когда она кончилась, на земле корчились два звериных трупа.

Империя умерла, разложившись в невыносимом зловонии. Революция утонула в крови и грязи. Теперь нет города в России, где бы не было Музея Революции. Это верный

признак ее смерти: она на кладбище. Дворцы царей — тоже музеи. Да и вся Европа превратилась в сплошной Музей Русской Империи — или, что одно и то же, в ее кладбище. Когда ходишь по Зимнему Дворцу, превращенному в Музей Революции, или по Петропавловской крепости, то начинаешь уже путать: чьи это памятники и чьи гробницы: цареубийц или царей?

Ужасный город, бесчеловечный город! Природа и культура соединились здесь для того, чтобы подвергать неслыханным пыткам человеческие души и тела, выжимая, под тяжким давлением прессов, эссенцию духа. Небо без солнца, промозглая жижа под ногами, каменные колодцы дворов среди дворцов и тюрем,— дома-гробы, с перспективой трясины кладбища,— туберкулез и тиф, изможденные лица тюремных сидельцев... И закон жизни — считай минуты, секунды, беги, гори, колотись сердце, пока не замолчишь навсегда! Для пришельца из вольной России этот город казался адом. Он требовал отречения — от солнца, от земли, от радости. Умереть для счастья, чтобы родиться для творчества. Непримиримо враждебный всякому язычеству, невзирая на свои римские дворцы, он требовал жизни аскета и смерти мученика. Над каждым жильем поднимался дым от человеческих всесожжений. Если бы каждый дом здесь поведал все свое прошлое — хотя бы казенной мраморной доской — прохожий был бы подавлен этой фабрикой мыслей, этим костром сердец. Только коренные петербуржцы — есть такая странная порода людей — умели как-то приспособиться к почве, создать быт, выработать защитный цвет души. Они острили над жизнью и смертью, уверенным мастерством заменяли кровь творчества — шлифовальщики камней, снобы безукоризненного. Спасибо мэтрам неряшливой, распущенной России, но не ими оправдываются граниты Невы и камни Петропавловской крепости. Провинциалы, умиравшие здесь, лучше их слышали голос Петербурга.

Да, этот город торопился жить, точно чувствовал скупые пределы отмеренного ему времени. Два столетия жизни, одно столетие мысли, немногим более сроков человеческой жизни! За это столетие нужно было, наверстав молчание тысячи лет, сказать миру слово России. Что же удивите-

льного, если, рожденное в муках агонии, это слово бывало часто горьким, болезненным? Аскетизм отречения Петербург простер — до отречения от всех святынь: народа, России, Бога. Он не знал предела жертвы, и этот смертный грех искупил жертвенной смертью.

Россия приняла факел из его холодеющих рук. О если бы он не потух на ветру ее степных дорог, не заглох под мерою косного, уютного быта, не разошелся на тысячи мелких свечечек!..

Чем же может быть теперь Петербург для России?

Не все его дворцы опустели, не везде потухла жизнь. Многие из этих дворцов до чердаков набиты книгами, картинами, статуями. Весь воздух здесь до такой степени надышан испарениями человеческой мысли и творчества, что эта атмосфера не рассеется целые десятилетия. Даже большевики, не останавливающиеся ни перед чем, не решились тронуть этих сокровищ из старых стен. Эти стены будут еще притягивать поколения мыслителей, созерцателей. Вечные мысли родятся в тишине закатного часа. Город культурных скитов и монастырей, подобно Афинам времен Прокла,— Петербург останется надолго обителью русской мысли.

Но выйдем из стен Академии на набержную. С Невы тянет влажный морской ветер,— почти всегда западный ветер. Не одни наводнения несет он Петровской столице, но и дух дальних странствий. Пройдитесь по последним линиям Васильевского Острова или к устью Фонтанки, на Лоцманский островок,— и вы увидите просвет моря, отшвартовавшийся пароход, якоря и канаты, запах смолы и соли,— и сердце дрогнет, как птица в неволе. Потянет в даль, на чудесный Запад, омытый Океаном, туда, где цветут сады Гесперид, где из лона вод возникают Острова Блаженных. Иногда шепчет искушение, что там уже нет ни одной живой души, что только мертвые блаженны. Все равно, тянет в страну призраков, «святых могил», неосуществленной мечты о свободной человечности. Тоска целых материков — Евразии — по Океану скопилась здесь, истекая узким каналом Невы в туманный, фантастический Балт. Оттого навстречу западным ветрам с моря дует вечный «западнический» ветер с суши. Петербург останется одним из легких великой страны, открытым западному ветру.

Не сменил ли он здесь, на Кронштадтской вахте, Великий Новгород? Мы в школе затвердили: «Шлиссельбург-Орешек», но только последние годы с поразительной ясностью вскрыли в городе Петра город Александра Невского, князя Новгородского. Революция, ударив всей тяжестью по Петербургу, разогнала все пришлое, наносное в нем,—и оказалось, к изумлению многих, что есть и глубоко почвенное: есть православный Петроград, столица Северной Руси. Многие петербуржцы впервые (в поисках картошки!) исколесили свои уезды, и что же нашли там? На предполагаемом финском болоте русский суглинок, сосновый бор, тысячелетние поселки-погосты, народ, сохранивший в трех часах езды от столицы песни, поверья, богатую славянскую обрядность, чудесную резьбу своих изб, не уступающую вологодским... И среди этих изб Старая Ладога с варяжскими стенами, с древнейшей росписью, память о новгородских крепостях—Ям, Копорье, Ивангород—о шведских могилах—следы вековой тяжбы племен. Ижорские деревни, эстонские хутора среди славянского моря говорят о глухой, но упорной этнографической борьбе, борьбе деревьев, сплетающихся ветвями в глухом лесу, отвоевывая у чужих пород каждую пядь почвы, каждый луч света. Когда бежали русские из опустелой столицы, вдруг заговорила было по-фински, по-эстонски петербургская улица. И стало жутко: не возвращается ли Ингерманландия, с гибелью дела Петрова, на берега Невы? Но нет, русская стихия победила, понажала из ближних и дальних уездов, даже губерний, возвращая жизнь и кровообращение в коченевшую Северную Коммуну. В ту пору отмирали кровеносные сосуды по всему телу России, и с особенной ясностью прощупывались естественные, географические связи. Петербуржцы чувствовали тогда: Москва на краю света, Украйна едва ли вообще существует, но близки, ощутимы Ладога, Новгород, Псков, Белозерск, Вологда. Пока мешочничал обыватель, искусствоведы, этнографы исколесили всю Северо-Восточную Русь, чьи говоры сливаются на питерских рынках, и связи эти не заглохнут.

В последние годы перед войной новгородские церковки и часовни одна за другой начали возникать по окраинам столицы—памятник новых художественных вкусов и *древ-*

ней народной религиозности. Интеллигенция почти не замечала народного православного Петербурга с его чудотворными иконами, живыми угодниками, накаленной—быть может, как нигде в России—атмосферы пламенной веры. Только скандалы хлыстов или братцев привлекали внимание. Теперь остатки старой интеллигенции вросли в этот народный церковный массив и внесли в него чистую пламенность новых культурных катакомб. Есть верная молва, что в последние дни Оптиной Пустыни один из ее старцев послал свое благословение Петрограду, «самому святому городу во всей России».

Богат и сложен Великий Новгород. Мы и сейчас не понимаем, как мог он совместить с буйным вечем молитвенный подвиг, с русской иконой ганзейский торг. Все противоречия, жившие в нем, воскресли в старом и новом Петербурге... Васька Буслаев предсказал уже нигилизм, как Садко, гусляр и купец,—вольнолюбивое, широкое творчество. Есть в наследстве Великого Новгорода завещанное Петербургу, чего не понять никому, кроме святого Петра. Первое—завет Александра: не сдавать Невской победы, оборонять от ливонцев (ныне финнов) и шведов невские берега. Второе—хранить святыни русского Севера, самое чистое и высокое в прошлом России. Третье—слушать голоса из-за моря, не теряя из виду ганзейских маяков. Запад, некогда спасший нас, потом едва не разложивший, должен войти своей справедливой долей в творчество национальной культуры. Не может быть безболезненной встреча этих двух стихий, и в Петербурге, на водоразделе их, она ощущается особенно мучительно. Но без их слияния—в вечной борьбе—не бывать и русской культуре. И хотя вся страна призвана к этому подвигу, здесь, в Петербурге, слышнее историческая задача, здесь остается, если не мозг, то нервный узел России.

Версты, Париж, 1926, № 1. Георгий Петрович Федотов (1886—1951)—выдающийся русский историк и публицист. В молодости он был дружен с одним из акмеистов—Михаилом Зенкевичем.

\+ + +

19 апр. 1962
Ленинград — Москва

Это написано для Вас, это Вам почему-то пришло в голову в великолепном марте 1962 показать мне (может быть, в последний раз) сквозь беспощадное солнечное сияние страшный фон моей жизни и моих стихов: от разбойной безиконной столовой в петровском домике под лестницей в Петропавловском соборе и чудовищной могилы царевича Алексея до пруда, куда в семнадцатом году бросили труп Распутина. И пустые окна Мраморного дворца («Там пью я с тобой ледяное вино...») и угол Марсова поля, откуда не хочет и не может уйти моя поэма, и ворота, в которые мы когда-то входили, чтобы по крутой подвальной лестнице сойти в пеструю, прокуренную, всегда немного таинственную «Бродячую Собаку»* и на Жуковской «вылеп головы кобыльей», который я видела в последний раз в день смерти Маяковского. Стену бывшей Конюшни ломали. Серый двухэтажный особняк надстраивали. И самый страшный дом в городе (угол Садовой, наискосок от Никольского рынка) — там Раскольников убил старуху. Дом этот совсем недавно снесли, и на его место поставлен пузатый урод.

Первый (нижний) пласт для меня Петербург 90-х годов, Петербург Достоевского. Он был с ног до головы в безвкусных вывесках, белье, корсеты, шляпки, совсем без зелени, без травы, без цветов, весь в барабанном бое, так всегда напоминающем смертную казнь, в хорошем столичном французском языке, в грандиозных похоронных процессиях и описанных Мандельштамом высочайших проездах.

Мимо Фонтанного Дома мы, кажется, не проезжали. Это было бы уже слишком.

Снятые давным-давно надписи: «Дому сему подобает

святыня Господня в долготу дней» на Инженерном замке, «Господеви помолитесь во святем дворе Его» на Владимирском соборе — выступали на фронтонах. Гигантская копилка у церкви (где я слушала канон Андрея Критского) и на которой было написано «Где сокровище Ваше, там и сердце Ваше», снова стояла на своем месте.

* См. «Последние ½ часа в «Собаке». Это было так. Б. В. Томашевский зашел за мной, чтобы отвести меня на канал Грибоедова в сент<ябре> 1941 к дворнику Моисею в бомбоубежище. Мы на Мих<айловской> площади, вышли из трамвая. Тревога! — всех куда-то гонят. Мы идем. Один двор, второй, третий. Крутая лестница. Пришли. Сели и одновременно произнесли: «Собака!»

+ + +

... и два окна в Михайловском замке, которые остались такими же, как в 1801 г. — и казалось, что за ними еще убивают Павла*, и Семеновские казармы и Семеновский плац, где ждал смерти Достоевский, и Фонтанный Дом — целая симфония ужасов от тишайших:

Шереметевские липы
Перекличка домов<ых>

до мирового резонанса 14 авг. 1946 г.:

Я была со всеми
С этими и с теми
А теперь осталась
    Я сама с собой —

и военная прокуратура на Невском рядом со знаменитой лавкой «смерть мужьям», и чайки около Литейного моста, через который я ходила в тюремные очереди под Крестами (тюрьма № 1) («и трехсотая с передачею») и Арка Штаба, где был военный суд, и Летний. Первый — благоуханный, замерший в июльской неподвижности, и второй под водой

в 1924 г., и снова Летний, изрезанный зловонными рвами-щелями (1941) и Марсово — плац-парад, где ночью обучали новобранцев в 1915 г. (барабан) и Марсово — огород, уже разрытый, полузаброшенный (1921) «под тучей вороньих крыл», и ворота, откуда вывозили на казнь народовольцев и близко от них грузный дом Мурузи (уг<ол> Литейного), где я в последний раз в жизни видела Н. С. Гумилева (в тот день, когда меня нарисовал Ю. Анненков).

Все это мой Ленинград... и друзья, превратившиеся в мемориальные доски (Лозинский), и Соловьевский переулок, куда мы не переехали из-за войны 1914 г. («как щелочка чернеет переулок»), и меблированный дом «Нью-Йорк» (против Зимнего Дворца), где меня писал Натан Альтман ** и откуда я выходила через окно 7-го этажа, «чтоб видеть снег, Неву и облака» и шла по карнизу навестить Веню и Варю Белкиных.

* Комната была заперта до 1917 г.

** Гранди (ит<альянский> художн<ик>), живший рядом, зашел взглянуть на почти готовый портрет Альтмана. Это он произнес бессмертную фразу, кот<орую> так любил повторять Мандельштам: «Будет большой *змеязь*» (очевидно, смех).

Николай Анциферов. Из книги «Душа Петербурга»

...В час предгрозовой тишины явился поэт, который ласково заглянул в лик обреченного на гибель города и с нежностью описал его, сделав участником своей жизни. Этот поэт — *Анна Ахматова*.

У Анны Ахматовой Петербург, как и у Блока, выступает в глубине поэтического образа, чаще всего, как *проникновенный свидетель поэм любви*. Петербург, как фон, на котором скользят тени любящих, сообщающий строгость всей картине своим спокойным ритмом.

О, это был прохладный день
В чудесном городе Петровом.
Лежал закат костром багровым,
И медленно густела тень.

Тихо гаснущий костер северного вечера в чудесном городе Петровом после прохладного дня — какой значительный подход к поэме любви!

Личное переживание сочетается с определенными местами города. В его домах, в его садах запечатлевается прошлое, ценное не для общества, но для отдельного человека.

Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Образ Анны Ахматовой носит гораздо более конкретный характер, чем образ Блока. Она любит обозначать место действия. Отдельные уголки Петербурга постоянно упоминаются в ее стихах.

...стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес.
. . . .
Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.
(1913)

Каким близким стал город, как сроднилась с ним душа! — и лик холодного Петербурга озарила улыбка. А давно ли о нем говорил чуткий и зоркий поэт: «ни миражей, ни грез, ни улыбки!» Петербург становится ковчегом нашего личного былого. Вспомним Подростка, который имел здесь «счастливые места», которые он любил посе-

щать, чтобы «погрустить и припомнить». Анна Ахматова превращает Петербург в какой-то «заповедный город».

Долго шел через поля и села,
Шел и спрашивал людей:
«Где она, где свет веселый
Серых звезд — ее очей?»
. . . .
И пришел в наш град угрюмый
В предвечерний тихий час.
. . . .
Стал у церкви темной и высокой
На гранит блестящих ступеней
И молил о наступленьи срока
Встречи с первой радостью своей.
А над смуглым золотом престола
Разгорался Божий сад лучей:
«Здесь она, здесь свет веселый
Серых звезд — ее очей».

Так немецкие романтики чаяли в Риме встречу со своей суженой, от века предназначенной. В вечном городе нет места случаю, всё приобретает сокровенный смысл, всюду чудится присутствие чего-то великого. Только взор Ахматовой свободен от романтической дымки. Она любит не из прекрасного далека. Ее слова строги и просты. Она любит, но взор ее ясен. Петербург стал неотъемлемой частью ее души.

Был блаженной моей колыбелью
Темный город у грозной реки
И торжественной брачной постелью,
Над которой держали венки
Молодые твои серафимы,—
Город, горькой любовью любимый.
Солеёю молений моих
Был ты, строгий, спокойный, туманный.
Там впервые предстал мне жених,
Указавши мой путь осиянный,
И печальная Муза моя,
Как слепую, водила меня.

Петербург утратил все свои отталкивающие, скучные и больные свойства, не ощущает Ахматова в нем и грозной сути, столь терзавшей Достоевского и многих других. И если мы встречаемся с образом заповедного города, с рядом нежных религиозных мотивов, мы не должны искать в них каких-либо неразгаданных символов. Всё это лишь глубоко личные переживания, создающие хотя и интимные, но вполне точные и конкретные образы. Несмотря на нечто общее с А. Блоком в своем подходе к Петербургу, Анна Ахматова ни в коем случае не может быть отнесена к той же традиции. Никакой философии Петербурга она не знает. Она глубоко срослась с своим городом, ввела его в свой мир, наполнилась его образами и так четко ощутила индивидуальность Петербурга, что нашла для него слова, лучше которых трудно найти во всей о нем богатой литературе.

В превосходном сопоставлении жизни провинции и Петербурга Анна Ахматова очерчивает образ Северной столицы.

Ведь где-то есть простая жизнь и свет,
Прозрачный, теплый и веселый...
Там с девушкой через забор сосед
Под вечер говорит, и слышат только пчелы
Нежнейшую из всех бесед.
А мы живем торжественно и трудно
И чтим обряды наших горьких встреч,
Когда с налету ветер безрассудный
Чуть начатую обрывает речь,—
Но ни на что не променяем пышный
Гранитный город славы и беды,
Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный.

Здесь восстановлена ясная пушкинская традиция. Но сколько должны были пережить и русское общество и сам Петербург, чтобы вновь могли сложиться такие слова: «Пышный, гранитный город славы и беды»! Вот поэтический

образ, передающий облик города трагического империализма.

Изредка А. Ахматова отрешается от столь свойственного ей чисто личного подхода к Петербургу, и она создает образы вполне объективные.

Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.
Стынет в грозном нетерпеньи
Конь Великого Петра.
Ветер душный и суровый
С черных труб сметает гарь...
Ах! своей столицей новой
Недоволен Государь.

Но этот ветер душный и суровый веет не в одном Петербурге. Ветер, ветер на всем белом свете! То, чего боялись одни и что страстно ожидали другие, приближалось: час суда и кары над империализмом России. Мирные картины не обманут вещую лиру.

Как ты можешь смотреть на Неву,
Как ты можешь всходить на мосты?..
. . . .
Черных ангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу растут.

Приблизился Dies irae.

Последняя зима перед войной, когда так ярко было суждено проявиться городу «славы и беды», последняя зима, что вспоминается с «тоской предельной», как песня или горе, у Ахматовой сравнивается с образами Петербурга.

Белее сводов Смольного собора,
Таинственней, чем пышный Летний сад,
Она была. Не знали мы, что скоро
В тоске предельной поглядим назад...

\+ \+ \+

Как люблю, как любила глядеть я
На закованные берега,
На балконы, куда столетья
Не ступала ничья нога.
И воистину ты — столица
Для безумных и светлых нас;
Но когда над Невою длится
Тот особенный, чистый час
И проносится ветер майский
Мимо всех надводных колонн,
Ты — как грешник, видящий райский
Перед смертью сладчайший сон...

1916

ПОСЛЕДНИЙ ГОД

Михаил Лозинский

* * *

То был последний год. Как чаша в сердце храма,
Чеканный, он вместил всю мудрость и любовь.
Как чаша в страшный миг, когда вино есть кровь.
И клир безмолвствует, и луч нисходит прямо.

Я к жертве наклонил спокойные уста,
Чтоб влить бессмертие в пречистый холод плоти,
Чтоб упокоить взор в светящейся дремоте.
И чуда не было. И встала темнота.

Но легким запахом той огненной волны
Больные, тихие уста напоены.
Блаженный и слепой, в обугленном молчанье,
Пока не схлынет смерть, я пью свое дыханье.

\+ + +

Опять проходит полонез Шопена,
О боже мой! — как много вееров,
И глаз потупленных, и нежных ртов,
Но как близка, как шелестит измена.
Тень музыки мелькнула по стене,
Но прозелени лунной не задела.
О, сколько раз вот здесь я холодела
И кто-то страшный мне кивал в окне.
. . . .
И как ужасен взор безносых статуй,
Но уходи и за меня не ратуй
И не молись так горько обо мне.
. . . .
И голос из тринадцатого года
Опять кричит: я здесь, я снова твой...
Мне ни к чему ни слава, ни свобода,
Я слишком знаю... но молчит природа,
И сыростью пахнуло гробовой.

<1958>
Комарово

Владимир Вейдле. Из статьи «Три России»

Самое поразительное в истории русской революции, это что оказался возможен тот серебряный век русской культуры, который предшествовал ее революционному крушению. Правда, длился этот век недолго, всего лет двадцать, и был исключительно и всецело создан теми образованными и творческими русскими людьми, которые не принадлежали ни к интеллигенции, в точном смысле слова, ни к бюрократии, так что не только народ о нем ничего не знал, но и бюрократия с интеллигенцией частью его не замечали, частью же относились к нему с нескрываемой враждой. Правда и то, что сияние его — как и подобает серебряным векам — было в известной мере отраженным: его мысль и его вкус обращались к прошлому и дальнему; его архитектура была ретроспективной и на всем его искусстве лежал налет стилизации, любования чужим; его поэзия (и вообще литература); несмотря на внешнюю новизну, жила наследием предыдущего столетия; он не столько творил, сколько воскрешал и открывал. Но он воскресил Петербург, воскресил древне-русскую икону, вернул чувственность слову и мелодию стиху, вновь пережил все, чем некогда жила Россия, и заново для нее открыл всю духовную и художественную жизнь Запада. Конечно, без собственного творчества все это обойтись не могло, и как бы мы строго ни судили то, что было создано за эти двадцать лет, нам придется их признать одной из вершин русской культуры. Эти годы видели долгожданное пробуждение творческих сил православной церкви, небывалый расцвет русского исторического сознания, дотоле неизвестное общее, почти лихорадочное оживление в области философии, науки, литературы, музыки, живописи, театра. То, чем эти годы жили, что они дали, в духовном мире не умрет; только для России, теперь, всего этого, как будто и не бывало. Это могло быть преддверием расцвета и стало предвестием конца.

Современные записки, Париж, 1937, № 65.
Владимир Васильевич Вейдле (1895—1979) — известный в эмиграции критик, покинувший Ленинград в 1924 году. Он был знаком с Ахматовой и описал встречи с ней в статье «Умерла Ахматова» (1966).

НОВОГОДНЯЯ ЧЕРТОВНЯ

Ужас в том, что на этом маскараде были «*все*». Отказа никто не прислал. И не написавший еще ни одного любовного стихотворения, но уже знаменитый Осип Мандельштам («Пепел на левом плече»), и приехавшая из Москвы на свой «Нездешний вечер» и все на свете перепутавшая Марина Цветаева, и будущий историк и гениальный истолкователь десятых годов Бердяев. Тень Врубеля — от него все демоны XX в., первый он сам..., таинственный деревенский Клюев, и заставивший звучать по-своему весь XX век великий Стравинский, и демонический Доктор Дапертутто, и погруженный уже пять лет в безнадежную скуку Блок (трагический тенор эпохи), и пришедший, как в «Собаку», Велимир I, и бессмертная Тень-Саломея, которая может хоть сейчас подтвердить, что все это правда (хотя сон снился мне, а не ей). И Фауст — Вячеслав Иванов («Есть, Фауст, казнь»), и прибежавший своей танцующей походкой и с рукописью своего «Петербурга» под мышкой — Андрей Белый, и сказочная Тамара Карсавина. И я не поручусь, что там в углу не поблескивают очки Розанова и не клубится борода Распутина, в глубине залы, сцены, ада (не знаю чего) временами гремит не то горное эхо, не то голос Шаляпина. Там же иногда пролетает не то царскосельский лебедь, не то Анна Павлова, а уж добриковский Маяковский, наверно, курит у камина... (но в глубине «мертвых» зеркал, которые оживают и начинают светиться каким-то подозрительно мутным блеском, и в их глубине одноногий старик-шарманщик (так наряжена Судьба) показывает всем собравшимся их будущее — их конец). Последний танец Нижинского, уход Мейерхольда. Нет только того, кто непременно должен был

быть, и не только быть, но и стоять на площадке и встречать гостей... А еще:

Мы выпить должны за того,
Кого еще с нами нет.

Сочельник.
Рождество.

До смешного близка развязка;
Из-за ширм Петрушкина маска,
Вкруг костров кучерская пляска...

Артур Лурье. Из статьи «Музыка Стравинского»

«Петрушка» был реакцией против эротической мистики Скрябина. Рядом со скрябинскими «надземными» устремлениями «Петрушка» был гимном России, но России не реальной, а преломленной сквозь призму литературных и живописных видений эпохи. Эстетике одного порядка противопоставлялась эстетика другая. Это был сплав элементов быта народного и мещански-городского, создававший музыкальный портрет 30-х годов прошлого столетия. За этим внешним планом обнаруживается истинная природа произведения — в «Петрушке» впервые проявляется тяготение Стравинского к *канонизации «сниженного» вида* музыкальных форм. Это первое сознательное утверждение «вульгарных» музыкальных материй и возведение их в высший план. То, что считалось отбросами музыкального быта и находилось за чертой «настоящей» музыки, он взял за основу своего мелоса.

С другой стороны, эта партитура характерна столкновением народно-эпических элементов («хор») с драматизмом индивидуального действия («герой»). Песенный русский лад противопоставлен инструментально-интонационной хроматике. Музыкальный сюжет «Петрушки» — это формально разрешенная борьба индивидуальности с хоровым началом. «Переживания» «индивидуалиста» Петрушки (траги-

ческая, кукольно-деревянная его интонация) раздавлены интрументальными («хоровыми») массами, как мельничными жерновами.

«Петрушка» — последнее произведение Стравинского, в котором существует еще противопоставление этих двух стихий. В последовавших сочинениях герой перестает существовать как индивидуальное музыкальное начало. Он принесен в жертву «хору». В «Свадебке» драматического действия уже нет, потому что бывшие в разъединении начала срослись в одну плоть. Хор есть герой, а герои — части хора. Музыкальный сюжет «Свадебки» — это формально разрешенное слияние хора с индивидуальностью. «Петрушка» — драматическое действие, «Свадебка» — религиозная мистерия.

В «Петрушке» Стравинский отбрасывает аналитические приемы инструментовки. Импрессионистической технике оркестровой раскраски и разложения звука противопоставлена органическая инструментальная фактура. Музыкальная материя неразрывно связана с формой инструментального письма. В основу взят тембр не в его вкусовой, колористической роли, а как конструктивное начало. Тембром здесь определяются формы сопряжения голосов, контрапункт, гармонии. Очень характерен в этом смысле знаменитый контрапункт в вальсе балерины и арапа, который сделан на соединении тембрированных планов в одновременном движении. Флейтам (в соединении с арфами) противопоставлены английский рожок с контрафаготом в двойных октавах, поддержанные pizz. виолончелей и контрабасов. Вся прелесть этого контрапункта именно в том, что он не вкусовой, а конструктивный. Это соединение не отдельных голосов, а целых гармонических планов.

Дальнейшая эволюция мастерства Стравинского направлена в сторону наибольшей объективации формальных приемов и упразднения всего, что связано с субъективным и случайным. Он создал «Весну Священную», в которой объективный метод стал уже самодовлеющей основой, и продолжает утверждать его непрерывно.

По поводу «объективного метода» Стравинского было сказано и написано множество слов. Этот пресловутый объективизм Стравинский не изобрел. Со времен Глинки он

всегда был формальной основой русской культурной музыки. Эта объективная основа всегда была звеном, соединявшим всех русских музыкантов в одну семью, делавшую одно родовое дело, независимо от художественных стремлений каждого, и несмотря на разницу в темпераментах, в индивидуальных вкусах и т. д. Один лишь Скрябин нанес временный удар — Стравинский его парализовал. Он восстановил объективный метод в русской музыке и придал ему новую силу.

| *Версты*, Париж, 1926, № I.

Тэффи. Из «Воспоминаний»

...Украшением «синих вторников» была Саломея Андреева — не писательница, не поэтесса, не актриса, не балерина и не певица — сплошное НЕ. Но она была признана самой интересной женщиной нашего круга. Была нашей мадам Рекамье, у которой, как известно, был только один талант — она умела слушать. У Саломеи было два таланта — она умела и говорить. Как-то раз высказала она желание наговорить пластинку, которую могли бы на ее похоронах прослушать ее друзья. Это была бы благодарственная речь за их присутствие на похоронах и посмертное ободрение опечаленных друзей.

— Боже мой,— завопил один из этих друзей,— она хочет еще и после смерти разговаривать!

Многие художники писали ее портреты.

У Саломеи была высокая и очень тонкая фигура. Такая же тоненькая была и Анна Ахматова. Они обе могли, скрестив руки на спине, охватить ими талию так, чтобы концы пальцев обеих рук сходились под грудью.

Высокая и тонкая была также Нимфа, жена Сергея Городецкого. Мне нравилось усаживать их всех вместе на диван и давать каждой по розе на длинном стебле. На синем фоне дивана и синей стены это было очень красиво...

Мемуары Надежды Александровны Тэффи (Бучинской, 1875—1952) написаны в эмиграции в конце жизни (копия — в частном собрании).

Саломея Николаевна Андроникова (1888—1982), в замужестве Андреева, Гальперн, героиня мандельштамовского стихотворения «Соломинка» (1916) и ахматовского стихотворения «Тень» (1940).

Федор Степун. Из книги «Бывшее и несбывшееся»

На собрании сотрудников и друзей «Северных записок» я познакомился с большим количеством петербуржцев. Больше всех ценимая Софьей Исаковной <Чацкиной> и ее кругом Анна Ахматова мне при первой и единственной встрече не понравилась. Того большого, глубокого человека, которого в ней сразу разгадал Вячеслав Иванов, я поначалу в поэтессе не почувствовал. Быть может, оттого, что она как-то уж слишком эффектно сидела перед камином на белой медвежьей шкуре, окруженная какими-то, на петербургский лад изящными, перепудренными и продушенными визитками.

Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся. Т. I. Нью-Йорк., 1956, с. 297
Известный русский философ Федор Августович Степун (1884—1965) вспоминает вечер у издательницы «Северных записок» С. И. Чацкиной весной 1914 года после выхода сборника «Четки». На этом вечере присутствовал народоволец Герман Лопатин и Леонид Канегиссер.

Андрей Седых. Из статьи «Бальмонт»

<...> Охотно декламировал Есенина, Ахматову, Цветаеву. Об Ахматовой говорил: — Я знал ее еще в Петербурге. Она была тогда прекрасной женщиной: тонкое лицо, полное одухотворенности, гибкое, змеиное тело, и вся она походила на египетскую плясунью.

Новый журнал, Нью-Йорк, 1958, № 55, с. 158—159

Елизавета Кузьмина-Караваева

* * *

Смотрю, смотрю с одинокой башни.
Ах, заснуть, заснуть бы непробудно!
Пятна черные русской пашни,
Паруса подъяты турецкого судна.

Там, где кровь пролили любимые братья,
Где отца покрыл суровый курган,—
Там прошли толпой иноземцев рати,
Там прошел чужой, чужой мне караван.

Греки, генуезцы и черкесы
Попирали прах моих отцов,
Гордые, взбирались к морю на отвесы,
Посылали в даль с победою гонцов.

Перстень,—будто связанные змеи,—
Я дала однажды скифскому рабу,
А теперь любовь сторожат музеи
И лежит, бессмертная, в каменном гробу.

Леонид Канегиссер

* * *

.. подо льдом, подо льдом,
Мертвым его утопили в проруби,
И мерзлая вода отмывает с трудом
Запачканную кровью бороду.
Под глазами глубокие синие круги,
Плещется во рту вода сердитая,
И тупо блестят лакированные сапоги
На окоченелых ногах убитого.

Он бьется, скрючившись, лбом об лед,
Как будто в реке мертвому холодно,
Как будто он на помощь царицу зовет
Или обещает за спасение золото.
Власть и золото, давшиеся ему,
Как Божий подарок! или все роздано,
И никто не пустит в ледяную тюрьму
Хоть струйку сибирского родного воздуха?

С.-Петербург
19 декабря 1916 г.

Стихотворение представляет собой отклик на сообщение об убийстве Григория Распутина.

Николай Бердяев. Из книги «Самопознание»

Несчастье культурного ренессанса начала XX века было в том, что в нем культурная элита была изолирована в небольшом круге и оторвана от широких социальных течений того времени. Это имело роковые последствия в характере, который приняла русская революция. Я сам себя чувствовал в этой изоляции, хотя у меня никогда не исчезал вполне социальный инстинкт и сохранились социал-демократические связи. Русские люди того времени жили в разных этажах и даже в разных веках. Культурный ренессанс не имел сколько-нибудь широкого социального излучения. Я говорил уже, что в кругах левой интеллигенции, не только революционно-социалистической, но и либерально-радикальной, миросозерцание оставалось старым. Многие сторонники и выразители культурного ренессанса оставались левыми, сочувствовали революции, но было охлаждение к социальным вопросам, была поглощенность новыми проблемами философского, эстетического, религиозного, мистического характера, которые оставались чуждыми людям, активно участвовавшим в социальном движении. Я это очень боле-

4—643

зненно чувствовал, когда бывал на общественных собраниях. Меня охватывало столь знакомое мне чувство отчужденности, оно бывало у меня в среде общественников, но бывало и в среде культурной элиты. Попытка «Вопросов Жизни» еще в самом начале установить сближение культурно-ренессансских и социальных течений оказалась бессильной. Результаты сказались гораздо позже, когда о «Вопросах Жизни» уже забыли. Русский ренессанс связан с душевной структурой, которой не хватило нравственного характера. Была эстетическая размягченность. Не было волевого выбора. Сходства было больше с романтическим движением в Германии, чем с романтическим движением во Франции, которое заключало в себе элемент социальный и даже революционный. Творческие идеи начала XX века, которые связаны были с самыми даровитыми людьми того времени, не увлекали не только народные массы, но и более широкий круг интеллигенции. Революция нарастала под знаком миросозерцания, которое справедливо представлялось нам философски устаревшим и элементарным и которое привело к торжеству большевизма. В русской революции разрыв между высшим культурным слоем и низшим интеллигентским и народным слоем был несоизмеримо больший, чем во французской революции.

<...> Интеллигенция совершила акт самоубийства. В России до революции образовались как бы две расы. И вина была на обеих сторонах, т. е. и на деятелях революции и на деятелях ренессанса, на их социальном и нравственном равнодушии.

Сам я принадлежал к этой эпохе и был близок со многими творцами культурного ренессанса. Но, как я говорил уже, никогда не сливался вполне с этим движением моего времени; повторяю: многое мне было чуждо, многое в глубине моей души мне казалось лживым, искусственно взвинченным. Это была эпоха большого обогащения душ, но и размягчения душ. Вячеслав Иванов говорил, что для дионисизма важно не «что», а «как», важно переживание экстатического подъема, независимо от того, к каким реальностям это относится. Дионисическое веяние прошло по России, захватив верхний культурный слой. Оргиазм был в моде. Искали экстазов, что, впрочем, не означает, что

искавшие этих экстазов люди были экстатичны по натуре. Но сравнительно мало интересовались реальностями эмпирическими и сверх-эмпирическими, умопостигаемыми. Эрос решительно преобладал над Логосом. Но это означало равнодушие к теме о личности и свободе. Андрей Белый, индивидуальность необыкновенно яркая, оригинальная и творческая, сам говорил про себя, что у него нет личности, нет «я». Иногда казалось, что он этим гордился. Это только подтверждало для меня различие между индивидуальностью и личностью. Романтики имели яркую индивидуальность, но у них была слабо выраженная личность. В *личности* есть моральный, аксиологический момент, она не может определяться лишь эстетически. Поэтому для личности совсем не безразлично, откуда происходит экстаз и к чему относится, важно не только «как», но и «что». Упадочные элементы русского ренессанса разлагали личность. Интересно, что в то время очень хотели преодолеть индивидуализм, и идея «соборности», соборного сознания, соборной культуры была в известных кругах очень популярна. Но соборность тут очень отличалась от соборности Хомякова, она скорее была связана с идеями Р. Вагнера о всенародной культуре и о религиозном возрождении через искусство. В. Иванов был главным теоретиком соборной культуры, преодолевающей индивидуализм, который идет от исторического Ренессанса. Русский ренессанс требовал возврата к древним истокам, к мистике Земли, к религии космической. В. Иванов почти отождествил христианство с дионисизмом. Это было вместе с тем проповедью органической культуры в противоположность критической культуре просвещения. Художники-творцы не хотели оставаться в свободе индивидуализма, оторванного от всенародной жизни. То было время очень большой свободы творчества, но искали не столько свободы, сколько связанности творчества. Этим компенсировала себя культурная элита, изолированная, варящаяся в собственном соку, оторванная от народной жизни. Томление по всенародной, органической, коллективной, «соборной» культуре происходило в тепличной атмосфере. Но никто из творцов той эпохи не согласился бы на ограничение свободы своего творчества во имя какого-либо реального коллектива. И какая ирония судьбы! В Рос-

сии индивидуализм культурного творчества был преодолен и была сделана попытка создать всенародную, коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. «Соборность» осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и начала XX века.

<...> Вячеслав Иванов один из самых замечательных людей той, богатой талантами, эпохи. Было что-то неожиданное в том, что человек такой необыкновенной утонченности, такой универсальной культуры народился в России. Русский XIX век не знал таких людей. Вполне русский по крови, происходящий из самого коренного нашего духовного сословия, постоянно строивший русские идеологии, временами близкие к славянофильству и националистические, он был человек западной культуры. Он долго жил за границей и приехал в Петербург, вооруженный греческой и европейской культурой более, чем кто-либо. В. Иванов — лучший русский эллинист. Он — человек универсальный: поэт, ученый филолог, специалист по греческой религии, мыслитель, теолог и теософ, публицист, вмешивающийся в политику. С каждым он мог говорить по его специальности. Это был самый замечательный, самый артистический позер, какого я в жизни встречал, и настоящий шармер. Он принадлежал к людям, которые имеют эстетическую потребность быть в гармонии и соответствии со средой и окружающими людьми. Он производил впечатление человека, который приспособляется и постоянно меняет свои взгляды. Меня это всегда отталкивало и привело к конфликту с В. Ивановым. В советский период я совсем с ним разошелся. Но, в конце концов, я думаю, что он всегда оставался самим собой. Он всегда поэтизировал окружающую жизнь, и этические категории с трудом к нему применимы. Он был всем: консерватором и анархистом, националистом и коммунистом, он стал фашистом в Италии, был православным и католиком, оккультистом и защитником религиозной ортодоксии, мистиком и позитивным ученым. Одаренность его была огромная. Но поэтом он был ученым и трудным. Как

поэт он стоит ниже А. Блока. Прежде всего он был блестящий эссеист. Более всего его соблазняло овладение душами. Петербургский период моей жизни очень связан с В. Ивановым и его женой Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, рано умершей. Так называемые «среды» Вяч. Иванова — характерное явление русского ренессанса начала века. На «башне» В. Иванова — так называлась квартира Ивановых на 7-ом этаже против Таврического сада — каждую среду собирались все наиболее одаренные и примечательные люди той эпохи, поэты, философы, ученые, художники, актеры, иногда и политики. Происходили самые утонченные беседы на темы литературные, философские, мистические, оккультные, религиозные, а также и общественные в перспективе борьбы миросозерцаний. В течение трех лет я был бессменным председателем на Ивановских средах. В. Иванов не допускал мысли, чтобы я когда-нибудь не пришел в среду и не председательствовал на «симпозионе». По правде сказать, я всегда себя считал довольно плохим председателем и удивлялся, что мной как председателем дорожат. Я всегда был слишком активным, слишком часто вмешивался в спор, защищал одни идеи и нападал на другие, не мог быть «объективным». Иногда поэты читали свои стихи. Тогда моя роль была пассивной. Я не любил чтения стихов поэтами, потому что они ждали восхвалений. В. Иванов был незаменимым учителем поэзии. Он был необыкновенно внимателен к начинающим поэтам. Он вообще много возился с людьми, уделял им много внимания. Дар дружбы у него был связан с деспотизмом, с жаждой обладания душами. Он представлял тип, противоположный мне. У меня нет дара дружбы, я не способен уделять людям много внимания и у меня нет никакой потребности водительствовать душами. Я вообще совсем не учитель. У меня, вероятно, много равнодушия и нет никакого деспотизма и склонности к насилию, хотя в деятельности я был автократичен. Есть большое уважение к человеческой личности, но мало внимания. Многие находили, что у меня есть психологические способности и умение разбираться в людях, я не склонен ни к иллюзиям очарования, ни к разочарованию и низвержению предметов увлечения. Я никогда не имел склонности возиться с душами людей, влиять на них, направлять их.

Я всегда был в духовной борьбе. В. Иванов был виртуозом в овладении душами людей. Его пронизывающий змеиный взгляд на многих, особенно на женщин, действовал неотразимо. Но в конце концов люди от него уходили. Его отношение к людям было деспотическое, иногда даже вампирическое, но внимательное, широко благожелательное. Когда я вспоминаю «среды», меня поражает контраст. На «башне» велись утонченные разговоры самой одаренной культурной элиты, а внизу бушевала революция. Это было два разобщенных мира. Иногда на «среде» появлялись представители революционных течений, например, Луначарский, напоминавший о символе «серп и молот». Однажды, когда «среда» была особенно переполнена, был произведен обыск, произведший сенсацию. У каждой двери стояли солдаты с ружьями. Целую ночь всех переписывали. Для меня это было новостью. Но в общем, культурная элита на «башне» была изолирована. «Мистический анархизм», существовавший короткое время, нисколько не приближал к социальному движению того времени. Единственное, что верно, так это существование подпочвенной связи между дионисической революционной стихией эпохи и дионисическими течениями в литературе. В. Иванов был главным глашатаем дионисизма. Он самый замечательный специалист по религии Диониса. Стихи его полны дионисическими темами. Он любил говорить, что для Ницше дионисизм был эстетическим феноменом, для него же это религиозный феномен. Но сам В. Иванов не может быть назван дионисической натурой. Употребляя романтическую терминологию, можно сказать, что он не столько «натура», сколько «культура», он жил в отражениях культурных эпох прошлого. Менее всего он революционная натура. То двоение, которое обнаружилось у деятелей ренессанса, можно считать упреждением двоения, обнаружившегося в коммунистической революции, в которой трудно отделить свет от тьмы, добро от зла.

Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). Париж, 1983.

\+ + +

Сейчас, прочитав Б., считаю, что у нас были все основания так относиться к Башне. Очень многое, о чем пишет Б., «двоится», «троится» в моей поэме. Там угадано что-то, может быть, даже главное.

Может быть, никто так глубоко не понял и так тонко и верно не изобразил Вяч. Иванова, как Б. Но говорит о нем с точки зрения современника и не поэта (вообще удивительно, как поэзия чужда этому необыкновенному человеку). Конечно, Вячеслав и шармёр, и позёр, но еще больше хищный рассчетливый ловец человеков. Б. видел его в период сред, мистического анархизма и соборности и Зиновьевой-Аннибал. Я — в период однолюбства (?), понедельников и вдовства, которое кончилось беременностью Веры...

В конце заметки речь идет о Вере Константиновне Ивановой-Шварсалон (1890—1920), падчерице Вяч. Иванова, дочери Лидии Дмитриевны Зиновьевой-Аннибал (1866—1907). В 1912 году В. К. Шварсалон стала женой Вяч. Иванова.

УЧИТЕЛЬ

Иннокентий Анненский

ПЕТЕРБУРГ

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где ВЫ и где МЫ,
Только знаю, что крепко мы слиты.

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?
Вместо сказки в прошедшем у нас
Только камни да страшные были.

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале,—
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал,
Царь змеи раздавить не сумел,
И прижатая стала наш идол.

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь
Да сознанье проклятой ошибки.

Даже в мае, когда разлиты
Белой ночи над волнами тени,
Там не чары весенней мечты,
Там отрава бесплодных хотений.

СМЫЧОК И СТРУНЫ

Какой тяжелый, темный бред!
Как эти выси мутно-лунны!
Касаться скрипки столько лет
И не узнать при свете струны!

Кому ж нас надо? Кто зажег
Два желтых лика, два унылых...
И вдруг почувствовал смычок,
Что кто-то взял и кто-то слил их.

«О, как давно! Сквозь эту тьму
Скажи одно: ты та ли, та ли?»
И струны ластились к нему,
Звеня, но, ластясь, трепетали.

«Не правда ль, больше никогда
Мы не расстанемся? довольно?..»
И скрипка отвечала ДА,
Но сердцу скрипки было больно.

Смычок всё понял, он затих,
А в скрипке эхо всё держалось...
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.

Но человек не погасил
До утра свеч... И струны пели...
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели.

СТАРЫЕ ЭСТОНКИ
(Из стихов кошмарной совести)

Если ночи тюремны и глухи,
Если сны паутинны и тонки,
Так и знай, что уж близко старухи,
Из-под Ревеля близко эстонки.

Вот вошли,— приседают так строго,
Не уйти мне от долгого плена,
Их одежда темна и убога,
И в котомке у каждой полено.

Знаю, завтра от тягостной жути
Буду сам на себя непохожим...
Сколько раз я просил их: «Забудьте...»
И читал их немое: «Не можем».

Как земля, эти лица не скажут,
Что́ в сердцах похоронено веры...
Не глядят на меня — только вяжут
Свой чулок бесконечный и серый.

Но учтивы — столпились в сторонке...
Да не бойся: присядь на кровати...
Только тут не ошибка ль, эстонки?
Есть куда же меня виноватей.

Но пришли, так давайте калякать,
Не часы ж, не умеем мы тикать.
Может быть, вы хотели б поплакать?
Так тихонько, неслышно... похныкать?

Иль от ветру глаза ваши пухлы,
Точно почки берез на могилах...
Вы молчите, печальные куклы,
Сыновей ваших... я ж не казнил их...

Я, напротив, я очень жалел их,
Прочитав в сердобольных газетах,
Про себя я молился за смелых,
И священник был в ярких глазетах.

Затрясли головами эстонки.
«Ты жалел их... На что ж твоя жалость,
Если пальцы руки твоей тонки,
И ни разу она не сжималась?

Спите крепко, палач с палачихой!
Улыбайтесь друг другу любовней!
Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,
В целом мире тебя нет виновней!

Добродетель... Твою добродетель
Мы ослепли вязавши, а вяжем...
Погоди — вот накопится петель,
Так словечко придумаем, скажем...»

. . . .

Сон всегда отпускался мне скупо,
И мои паутины так тонки...
Но как это печально... и глупо...
Неотвязные эти чухонки...

ЛИРА ЧАСОВ

Часы не свершили урока,
А маятник точно уснул,
Тогда распахнул я широко
Футляр их — и лиру качнул.

И, грубо лишенная мира,
Которого столько ждала,
Опять по тюрьме своей лира,
Дрожа и шатаясь пошла.

Но вот уже ходит ровнее,
Вот найден и прежний размах.

. . . .

О сердце! Когда, леденея,
Ты смертный почувствуешь страх,

Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть,
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..

Из стихотворения «Петербург» взят эпиграф к «Эпилогу». Три другие стихотворения Ахматова прочитала Лидии Чуковской 30 июня 1940 года — незадолго до начала работы над «Поэмой».

ПРЕДСКАЗАНИЯ

МАСКАРАДНАЯ БОЛТОВНЯ

А в совсем обычном конверте
Вычислением общей смерти
Был уже заполнен листок,
Криптограммой не зашифрован,
Но на нем бесстрастно основан
Небытья незримый поток.

Март 1961

М. Кузмин. Из предисловия к книге Ахматовой «Вечер»

В Александрии существовало общество, члены которого для более острого и интенсивного наслаждения жизнью считали себя обреченными на смерть. Каждый день их, каждый час был предсмертным. Хотя предсмертное времяпрепровождение в данном обществе сводилось к сплошным оргиям, нам кажется, что сама мысль о предсмертном обострении восприимчивости и чувствительности эпидермы и чувства более чем справедлива. Поэты же особенно должны иметь острую память любви и широко открытые глаза на весь милый, радостный и горестный мир, чтоб насмотреться на него и пить его каждую минуту последний раз. Вы сами знаете, что в минуты крайних опасностей, когда смерть близка, в одну короткую секунду мы вспоминаем столько, сколько не представится нашей памяти и в долгий час, когда мы находимся в обычном состоянии духа.

И воспоминания эти идут не последовательно и не целостно, а набегают друг на друга острой и жгучей волной,

из которой сверкнет: то давно забытые глаза, то облако на весеннем небе, то чье-то голубое платье, то голос чужого вам прохожего. Эти мелочи, эти *конкретные* осколки нашей жизни мучат и волнуют нас больше, чем мы этого ожидали, и, будто не относясь к делу, точно и верно ведут нас к тем минутам, к тем местам, где мы любили, плакали, смеялись и страдали — где мы жили.

Валериан Чудовский. По поводу стихов Анны Ахматовой *

Человека, пишущего стихи, мы вообще называем поэтом. Женщину, пишущую стихи, мы еще называем Музой. И даже если это сказано шутливо, здесь заключается какое-то смутное, но многозначительное утверждение того, что женское вдохновение в глубочайшем корне своей женственности отличается от вдохновения мужского.

И чем меньше женщин, способных сказать в поэзии свое новое слово, тем большим вниманием мы обязаны к творчеству женщины, которая, первой же полудюжиной стихотворений в двух-трех журналах, привлекла суждение критики и заслужила равно для себя почетные: похвалу Валерия Брюсова и грубую брань г. Буренина.

Анна Ахматова умеет по большой дороге современной художественной культуры идти с такой самобытной независимостью личной жизни, как будто бы эта большая дорога была причудливой тропинкой ее заповедного сада.

Да, большая дорога, ибо далеко, далеко назад виднеется ряд вех, уходящих в былое...

Как много нужно вспомнить для того, чтобы наклеить на эту маленькую книжку ярлык со столь простою надписью: «импрессионизм субъективно-синтетический»? А ведь это лишь внешняя оценка.

Когда, полвека с небольшим назад, люди пришли к трагической невозможности дальше выявлять реальный мир во всем бесконечном осложнении мелочей и подробностей,

---

* Сборник «Вечер», издание Цеха Поэтов.

и казалось, что красота зашла в тупик; тогда открылась — сначала неясно, потом как гром победных труб — тайна синтетического восприятия: оказалось, что несколько удачно выхваченных частностей дают такую же полную synthesis картины, как и все несметные действительные подробности. Миллионы листьев затрепетали в двух-трех обобщающих мазках... И вот, когда европейские цари Прекрасного пошли по новому пути, то им, в силу закона, заставляющего весь мир служить Царям, подвернулось японское искусство с достигнутым умением дать целый пейзаж в двух-трех линиях. О «влиянии» японцев много говорили; но правда ли, что желтолицые опричники культуры могли серьезно «влиять» на самостное, царственное творчество Европы?

Как бы то ни было, японское искусство нам пригодилось на топливо, и имя далеких чужаков стало обозначать определенную «манеру» синтетического восприятия.

В русскую поэзию эта «манера» введена в окончательном виде Иннокентием Анненским.

В стихах Анны Ахматовой очень много «японского» искусства. Та же разорванность перспективы, то же совершенное пренебрежение к «пустому» пространству, отделяющему первый план от заднего плана; то же умение в сложном пейзаже найти те три дерева, которые наполнят растительностью целую местность, или тот единственный, едва намеченный конус, который даст ощущение чрезвычайной «гористости».

«Японское» искусство, благодаря победности своего мастерства, уверенной виртуозности своей, может показаться чем-то особенно радостным. Быть может это так у желтолицых. Но для нас, европейцев, в бездонной сокровищнице неумирающих печалей оно становится глубоко трагичным.

Художник до того изощряется в умении сложную картину передать пятью-шестью чертами, что он становится неспособным видеть все остальное... Искусство в самой силе своей становится бессилием *.

---

* Хирошиге сказал: «В моих картинах даже точки живут». Но подумал ли он, что для этого приходится пожертвовать всем, что кругом этих точек? А ведь пространство непрерывно...

Анна Ахматова признается нам, что из всего образа встретившейся девушки, чья прелесть неясно сквозит в этих стихах, она заметила только одну черту: «мне только взгляд один запомнился незнающих спокойных глаз»... Остального она не видела...

В другом стихотворении она говорит: «Я вижу все. Я все запоминаю, любовно кротко в сердце берегу». А посмотрите тут же перечисление того, что она видит и запоминает: какая непоследовательность восприятия, какая разорванность впечатлений! Но именно эта трагическая в самом существе своем черта нашего современного бессилия и придает стихам Анны Ахматовой их столь обаятельный субъективизм.

Из печали своей творим мы тебе красоту.

И становится силою слабость.

Под внешней «японской» формой, отчасти привычной нам, но все еще экзотичной, раскрывается, как внутреннее содержание, душа и жизнь какой-то орхидеи...

Впечатление иногда сосредоточивается в странных образах и выражениях, которые прямо и непосредственно передают редкостные переживания: «Как соломинкой пьешь мою душу. Знаю, вкус ее горек и хмелен»... «А теперь я игрушечной стала, как мой розовый друг какаду». Первое прикосновение обручального кольца ей кажется укусом звенящей осы... Но, конечно, не в этих случайных заострениях, которые могли бы быть искусственной манерой, подлинно горький и хмельной вкус ее поэзии.

Много пошлых улыбочек встретят эти острые строки: «Муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем»... И внешняя пряность их могла бы быть позой. Но неужели нет в этих двух строчках того едва уловимого, неподражаемого, чего не придумает никакая поза? Захватывающий тон исповеди, слышный в этом стихотворении, конечно, не в воображаемом ремне, а в том состоянии души, которое здесь обнаружено. И мне жутко становится, когда я представляю себе женщину, которая, вспоминая это дело (ибо поэт вспоминает небывшее равно как и бывшее), мужа упоминает вскользь, как подлежащее, а ремень выявляет так ярко: вдвое сложенный, и это сочное слово: «узор-

чатый». С ремнем, не с мужем, соединяет она всю боль и все унижение.

О, как свободны эти женщины в причудной нелепости своей! Такие женщины, не сомневайтесь, были, и как перед ними бессильны мужчины со всей своей логикой,— женщины, которые на пытке с яркой силой выявляли в сознании мутный отблеск раскаленных углей на ржавых клещах, а судей не замечали, так совсем и не замечали. О, безвозвратно погибшая поэзия женского века, когда странные, и потому обреченные женщины так странно проявлялись в застенке Бенедикта Карпцова, чудовищного «Истребителя Ведьм»... А могли бы мужья из нашего народа бить своих жен, если бы вникли они, как и о чем будет петь избитая жена словами песни народной?

Мечта питает поэзию Анны Ахматовой. Глубоко грустная мечта, часто романтическая по содержанию. Впрочем, романтиком мы называем мужчину, который в действительности видит один лишь предлог для мечты; женщина же, которая хочет мечтать — не романтик, а просто... женщина.

Что может быть более грустного, чем грустная мечта? Ведь именно мечта — вернейший путь к радости, единственный, который не должен бы обманывать. Пусть глубже и всеобъятнее печаль мысли и чувства; но ведь она сама себе награда. Джакомо Леопарди, Джордж Байрон, эти цари тоски, не от нее ли приняли свой царственный венец? Печаль Леопарди благоговейно созерцаю, и ясен взор моего созерцания; но туманится взор перед женской печалью...

Трагедия титанической мужской мысли менее трогательна, чем трагедия женственно слабой грезы... Трагедия грезы! Страдание цветка! Я хотел выдержками пояснить печальную сущность стихов Анны Ахматовой. И я еще раз перелистал всю книжку, подыскивая примеры. Но нет, не нужно. Нельзя давать по каплям тонкий и душистый яд, разлитый повсюду... Мечта ее, впрочем, не всегда печальна. Она имеет оба устремления, вверх и вниз, но как трагически неравны они! Каким хрупким, неуловимым, призрачным счастьем хочет она уравновесить свою печаль, тоже призрачную, тоже невесомую, но такую большую, большую... «Кто сегодня мне приснится в легкой сетке гамака?» — вот вопрос ее оптимистических настроений. Иногда она хочет све-

та: «Я места ищу для могилы, не знаешь ли, где светлей?». Отравленность ее неизлечима; она спешит к жениху: «О, такой пленительной истомы я не знала до сих пор», но сейчас же, через две строчки, радость ее с бессознательной привычкой воспринимает: «небо цвета вороненой стали, звезды матово бледны...» Жутко всегда ходить под таким небом...

Мечта Анны Ахматовой подобна цветку, который устремляет беспомощно к солнцу ломкий и трепетный стебелек, в то время как под землей бесчисленные корни упорно ищут мрака, и ползут уже слепые черви тоски...

Любовь наполняет всю книжку. Да и о чем могла бы петь столь женственная лира? Пленительно-наивный эгоцентризм этого чуткого сердца один только раз изменяет себе в стихотворении, которое среди полусотни других звучит невероятным исключением (восемь строчек о лицеисте Пушкине).

Любовь как мимолетная, случайная встреча, вечная в своей повторяемости, в непрерывности своей мечты... Любовь как отрава, которой живешь... «Он» — это тот, кто уходит, кто бросает и забывает. «Стройный мальчик пастушок», с легким смехом говорящий слова, которые убивают (стихотворение «Над водой»). Или художник, выявивший на полотне всю муку, на какую способно ее лицо, и бросивший неоконченный портрет («Надпись к неоконченному портрету»). Или еще: «Он мне сказал: не жаль, что Ваше тело растает в марте, хрупкая Снегурка». Всегда разлука, всегда непоправимое...

И она, иной любви не знающая, покоряется: «Сердце к сердцу не приковано, если хочешь — уходи. Много счастья уготовано тем, кто волен на пути». Иногда лишь: «О, как вернуть вас, быстрые недели его любви воздушной и минутной!» Разлука так нераздельно сливается с ее печальной любовью, что каким-то исключением звучит: «И, знать, что все потеряно, что жизнь — проклятый ад! О, я была уверена, что ты придешь назад».

Да, в этом утверждении есть какая-то парадоксальная правда: Анна Ахматова часто искренно говорит о самоубийстве и все же она давно покорилась всем будущим разлукам. И каждая отдельная разлука как-то скорбно безбольна,

потому что новая боль теряется во всегдашней печали. Как выследить отдельную слезу, упавшую в реку?

Лады восприятия и ощущения Анны Ахматовой...

Давно замечено, давно показано, что есть такое состояние души, наступающее после сильных потрясений, горя, утрат, когда сознание как бы раздваивается: горе, уже не требующее мысли, не требующее определения, продолжает ровно звучать: и вместе с тем воспринимается множество случайных подробностей обстановки, и нет, как будто, мелочи столь мелкой, чтобы остаться незамеченной. И много времени спустя утрата вспоминается именно в сопровождении какого-нибудь пустяка, и есть особенная мука в невозможности освободиться от окружающего. Вот это состояние души, вообще исключительное, является обычным для Анны Ахматовой. И потому стихи ее так остро жалят... Такой «лад восприятия» имеет, я думаю, свою литературную историю. Романтизм представляет горе, как полное поглощение горем; скорбящий становится бесчувственным. Очевидно, что коль скоро реалистическое искусство встретилось с заданием горя, оно прежде всего должно было опровергнуть романтическую поглощенность горем. И тогда началось «выявление» всей этой аналитической восприимчивости скорбящего.

Конечно, как и всегда в искусстве, дело шло не только о перемене в изображении и толковании чувств, но и о перемене самого чувства. Люди, примкнувшие к натуралистическому искусству, действительно горевали иначе, чем романтики.

Мне кажется, что модернизм продолжил в этом случае формулу натурализма, изменив ее только модально. Скорбь осталась *сложным* состоянием духа с повышенной восприимчивостью и только взаимоотношение основного чувства с воспринимаемым после натуралистического стало символическим. К слову сказать, я усматриваю здесь частичное, но веское доказательство того, что модернизм не есть *неоромантизм*, как утверждают некоторые теоретики.

Тот самый поэтический материал, который накопляет Анна Ахматова в этом основном состоянии души, она и распо-

лагает потом в стихах по способу, который я выше определил как «японский».

Вся книжка производит впечатление того, что музыка называет органным пунктом. Звучит настойчиво все та же печаль, а внешние чувства нанизывают изменчивую вереницу ощущений. И если при несомненном однообразии своей лирической основы стихи Анны Ахматовой читаются с неослабным вниманием, то это происходит от острого своеобразия и богатства того, что я бы назвал «сопровождающим восприятием» («сопровождающим» — обратно музыкальному пониманию). Средоточие внимания до того переносится на внешние впечатления, что когда она, начиная стихотворение — «Я говорю сейчас словами теми, что только раз рождаются в душе», потом только описывает комнату, то это кажется вполне естественным: описание комнаты и есть «те слова».

Самым ярким примером японского непосредственного сопоставления первого и второго плана я бы признал во всем сборнике прекрасное стихотворение «Память о солнце в сердце слабеет...» и особенно строфу: «Ива на небе пустом распластала веер сквозной. Может быть лучше, что я не стала вашей женой...» * Эти внезапные переходы имеют разительную силу воздействия...

Очень редко Анна Ахматова изменяет основной своей схеме и в противопоставлении планов (в смысле японской живописи) заменяет личное свое настроение объективным афоризмом: «Любовь покоряет обманно напевом простым, неискусным. Еще так недавно-странно ты не был седым и грустным». (Чтобы не повторяться ниже, я тут же обращу внимание на удивительную формальную законченность этого случайного афоризма. Эти две строчки звучат, как наивные слова какого-то большого старого мастера.)

Восприятие ее иногда нравится своей затейливой вещественностью: «Высоко в небо облачко серело, как беличья расстеленная шкурка».

Анна Ахматова живет в небольшом, но запутанном лаби-

---

* Листы потеряла ива, но «пустою» кажется не ива, а небо... Любопытный пример «расширения» в восприятии поэта.

ринте своих ощущений, изысканность которых не однообразна, ибо она умеет и совсем просто соединить свою тоску со свечой на окне дома, куда она больше не вернется, или с едва сквозящими во льду следами того, кто больше не придет*. Иногда она находит в себе такие жемчужины поэтической психологии: «Показалось, что много ступеней, а я знала, их только три...»

Но я хотел бы назвать два стихотворения, которые, как вехи, указывают на то, что из этого лабиринта есть выход в большие просторы... Во-первых: «Ты поверь, не змеиное острое жало...», где нежность чувства поднимается высоко над обычным ее пленительным, но узким эгоцентризмом. И еще: «Любовь покоряет обманно...» с красивым эскизом большой мужской трагической любви. Если применить к оценке лиризма Анны Ахматовой одно плодотворное учение Вячеслава Иванова (о котором я говорил в летописи «Аполлона» за 1911 г.), по которому всякое лирическое стихотворение являет либо двойственное, либо тройственное соединение тем, то окажется, что весь сборник ее, в котором непрестанно и неразрешенно сопоставляются внутренние переживания с внешними впечатлениями, представляет непрерывную диаду.

И вот мне кажется, что сила воздействия этих стихов основана на том парадоксальном обстоятельстве, что в указанной диаде преходящее, случайное, маленькое — личная жизнь, переживания, — дано как устойчивое, ровное, постоянное: печаль поэта. И наоборот, вечное, большое, неизменное — природа — дано как ряд отрывочных, причудливых впечатлений. В этом парадоксальном приеме скрытно заключается большая волнующая сила.

Вот я сказал о ней много слов, и кажется, что я очень ее расхвалил... Так ли это? Ведь похвала — прежде всего вопрос масштаба. И что еще такое есть похвала, когда был Данте, и был Пушкин? Но все же да будет дозволено скло-

---

* Читатель, который не заметит, какое острое воспоминание подлинной природы заключено в строчках как-то: «Птичьим голосом кличу любовь» и т. п., пусть на себя пеняет: не поэзия бедна, сам он слеп.

ниться и над этим цветком, хотя бы над головой шумела дубрава большой поэзии...

Или нужно непременно нанизать ряд определенных упреков?

Ей недостает еще мастерства в трудном искусстве — уравновесить неограниченность поэтического содержания с ограниченностью метра, или, выражаясь проще, всякую мысль свести именно к данному числу слогов. (Такое выражение «закона мастерства» может показаться грубоватым, но... в конце-концов, не в этом ли вся суть?) Вот почему не удовлетворяет значительная часть стихотворения «Музе», строки 7—12 стихотворения «Песнь последней встречи», и еще несколько... И неудовлетворительна всегда середина стихотворения, не начало и не конец — опасный, очень опасный признак!

Именно сейчас, когда я думаю о недостатках в стихах Анны Ахматовой, мне навязчиво вспоминается — странное дело! — замечательная сладкозвучность каждой первой строки в каждом стихотворении... Право на такие печальные строчки приобретается ценою законченной гармонии целого; иначе они всегда немного отзываются дилетанством...

О, как не вспомнить об идеале,— какой божественной созвучностью всего стихотворения оправдываются благозвонные первые строки у Пушкина!

Далее, приходится сопоставить тонкое и пленительное искусство Анны Ахматовой выявить «по-японски» целый пейзаж двумя-тремя чертами, когда этот пейзаж созвучен ее собственному настроению,— с некоторой неубедительностью ее описаний, коль скоро задача менее эгоцентрична — так в стихотворении «Маскарад в парке». Вообще стихотворения «под XVIII век» мне нравятся меньше, несмотря на прелестное, местами, их жеманство (но зачем романтическое имя «Алиса» в этом рококо?)

И наконец. Стихотворение «Муж хлестал меня узорчатым...» нравится и убеждает какою-то неуловимой связью своей с темами народной женской поэзии. Но когда третья строфа его внешне сбивается на тон народной песни, а сразу после того опять, с модернистской изысканностью, «а лучи ложатся тонкие на несмятую постель», то это звучит неприятно.

Некоторая невыдержанность тона, часто едва уловимая, наблюдается несколько раз. Хотя пример привести трудно, я укажу на две строчки, которые как-то не вяжутся с теми стихотворениями, к которым они принадлежат: «Слава тебе, безысходная боль!» (слишком высокопарно, сбивается на какой-то трагический гимн); «готовая... снова стать тобой, земля» (слишком книжно для предшествующей прелестной грациозной картины).

О метрике Анны Ахматовой: наблюдается преобладание хорея над сравнительно редким ямбом: везде своеобразная и часто острая игра пиррихиями. Очень часто применение трехсложных стоп, между прочим трехстопный амфибрахий без каталекс, причем последнее обстоятельство сильно подчеркивается стяжениями внутри стиха (например: «Был светел ты, взятый ею, и пивший ее отравы...» *) Хорей изобилует весьма непринужденными стяжениями и даже анакрусами. Ямб бывает с дактилическими рифмами, причем эта опасная форма приятна. Вообще же стих являет соединение женственно текучей гладкости с женственно капризными перебоями, что, в общем, представляет хорошую формальную оправу к данному содержанию.

И вот — много сказано слов, едва ли не больше, чем в самом разбираемом сборнике; и все же какая-то главная сущность осталась невысказанной, осталась там, в книжке... Но... пожалуй, так оно и должно быть?

| *Аполлон*, 1912, № 5.

* Есть даже замена одного амфибрахия анапестом. Кстати, — когда же, наконец, русская пиитика дорастет до того, чтобы такие стихи можно было называть не амфибрахическими, а дактилическими (с анакрусой)?

Владислав Ходасевич. Рецензия на книгу «Четки»

В стихах каждого подлинного поэта есть нечто ему одному присущее и собственное, неизъяснимое никакими словами о его поэзии. О стихах Анны Ахматовой говорить особенно трудно, и мы не боимся признаться в этом. Отметив их очаровательную интимность, их изысканную певучесть, хрупкую тонкость их как будто небрежной формы, мы все-таки ничего не скажем о том, что составляет их обаяние. Стихи Ахматовой очень просты, немногоречивы, в них поэтесса сознательно умалчивает о многом — и едва ли не это составляет их главную прелесть.

Их содержание всегда шире и глубже слов, в которые оно замкнуто, но происходит это никак не от бессилия покорить слово себе, а, напротив, от умения вкладывать в слова и в их сочетания нечто большее, чем то, что выражает их внешний смысл. Оттого каждое стихотворение Ахматовой, несмотря на кажущуюся недоговоренность, многозначительно и интересно. Конечно, эта вторая книга г-жи Ахматовой будет по достоинству оценена теми, кто любит подлинную поэзию, как оценена была ее первая книга «Вечер», часть которой повторена в «Четках» как приложение.

| *Новь*, 1914, № 69, с. 6.

В СТА ЗЕРКАЛАХ

\+ \+ \+

И уже, заглушая друг друга,
Два оркестра из тайного круга
    Звуки шлют в лебединую сень,
Но где голос мой и где эхо,
В чем спасенье и в чем помеха,
    Где сама я и где только тень,
Как спастись от второго шага...

\+ \+ \+

Меня покинул в новолунье
Мой друг любимый. Ну так что ж!
Шутил: «Канатная плясунья!
Как ты до мая доживешь?»

Ему ответила, как брату,
Я, не ревнуя, не ропща,
Но не заменят мне утрату
Четыре новые плаща.

Пусть страшен путь мой, пусть опасен,
Еще страшнее путь тоски...
Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки!

Оркестр веселое играет,
И улыбаются уста.
Но сердце знает, сердце знает,
Что ложа пятая пуста!

1911

Николай Гумилев

УКРОТИТЕЛЬ ЗВЕРЕЙ

...Как мой китайский зонтик красен,
Натерты мелом башмачки.

Анна Ахматова

Снова заученно-смелой походкой
Я приближаюсь к заветным дверям,
Звери меня дожидаются там,
Пестрые звери за крепкой решеткой.

Будут рычать и пугаться бича,
Будут сегодня еще вероломней
Или покорней... не все ли равно мне,
Если я молод и кровь горяча?

Только... я вижу все чаще и чаще
(Вижу и знаю, что это лишь бред)
Странного зверя, которого нет,
Он — золотой, шестикрылый, молчащий.

Долго и зорко следит он за мной
И за движеньями всеми моими.
Он никогда не играет с другими
И никогда не придет за едой.

Если мне смерть суждена на арене,
Смерть укротителя, знаю теперь,
Этот незримый для публики зверь
Первым мои перекусит колени.

Фанни, завял вами данный цветок,
Вы ж, как всегда, веселы на канате,
Зверь мой, он дремлет у вашей кровати,
Смотрит в глаза вам, как преданный дог.

Михаил Лозинский

НЕ ЗАБЫВШАЯ

Анне Ахматовой

Еще свою я помню колыбель,
И ласково земное новоселье,
И тихих песен мимолетный хмель,
И жизни милой беглое веселье.

Я отдаюсь, как кроткому лучу,
Неярким дням моей страны родимой.
Я знаю — есть покой, и я хочу
Тебя любить и быть тобой любимой.

Но в душном сердце — дивно и темно,
И ужас в нем, и скорбь, и песнопенье,
И на губах, как темное пятно,
Холодных губ горит напечатленье.

И слух прибоем и стенаньем полн,
Как будто вновь, еще взглянуть не смея,
Я уношу от безутешных волн
Замученную голову Орфея.

1912

\+ + +

Простишь ли мне эти ноябрьские дни?
В каналах приневских дрожат огни.
Трагической осени скудны убранства.

Ноябрь 1913

Борис Садовской

АННЕ АХМАТОВОЙ

К воспоминаньям пригвожденный
Бессонницей моих ночей,
Я вижу льдистый блеск очей
И яд улыбки принужденной:
В душе, до срока охлажденной,
Вскипает радостный ручей.

Поющим зовом возбужденный,
Я слышу томный плеск речей
(Так звон спасительных ключей
Внимает узник осужденный)
И при луне новорожденной
Вновь зажигаю шесть свечей.

И стих дрожит, тобой рожденный.
Он был моим, теперь ничей.
Через пространство двух ночей
Пускай летит он, осужденный
Ожить в улыбке принужденной
Под ярким холодом очей.

ОТВЕТ

И при луне новорожденной
Вновь зажигаю шесть свечей.

Я получила письмо,
Не поверила нежным словам,
Читала, смотрела в трюмо,
Удивлялась себе и Вам.

В окна широкий свет
Вплывал, и пахло зимой...
Знаю, что Вы поэт,
Значит, товарищ мой.

Как хорошо, что есть
В мире луна и шесть
Вами зажженных свеч.

Думайте обо мне,
Я живу в западне
И боюсь неожиданных встреч.

1913

Александр Блок

АННЕ АХМАТОВОЙ

«Красота страшна», Вам скажут —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.

«Красота проста», Вам скажут —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

16 декабря 1913

\+ \+ \+

Александру Блоку

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье.
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз

И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом...
Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!

У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Но запомнится беседа,
Дымный полдень, воскресенье
В доме сером и высоком
У морских ворот Невы.

1914. Январь

Василий Комаровский

АННЕ АХМАТОВОЙ
По получении «Четок»

В полуночи, осыпанной золою,
В условии сердечной тесноты,
Над темною и серою землею
Ваш эвкалипт раскрыл свои цветы.

И утренней порой голубоокой
Тоской весны еще не крепкий ствол,
Он нежностью, исторгнутой жестоко,
Среди камней недоуменно цвел.

Вот славы день. Искусно или больно
Перед людьми разбито на куски
И что взято рукою богомольно,
И что дано бесчувствием руки.

1914

ОТВЕТ

Гр. В. А. Комаровскому

Какие странные слова
Принес мне тихий день апреля.
Ты знал, во мне еще жива
Страстная, страшная неделя.

Я не слыхала звонов тех,
Что плавали в лазури чистой.
Семь дней звучал то медный смех,
То плач струился серебристый.

А я, закрыв лицо мое,
Как перед вечною разлукой,
Лежала и ждала ее,
Еще не названную мукой.

1914, весна
Царское Село

\+ + +

Н. В. Н.

Целый год ты со мной неразлучен,
А как прежде и весел и юн!
Неужели же ты не измучен
Смутной песней затравленных струн,—
Тех, что прежде, тугие, звенели,
А теперь только стонут слегка,
И моя их терзает без цели
Восковая, сухая рука...
Верно, мало для счастия надо
Тем, кто нежен и любит светло,
Что ни ревность, ни гнев, ни досада
Молодое не тронут чело.
Тихий, тихий, и ласки не просит,
Только долго глядит на меня
И с улыбкой блаженной выносит
Страшный бред моего забытья.

1914

Николай Недоброво

* * *

С тобой в разлуке от твоих стихов
Я не могу душою оторваться.
Как мочь? В них пеньем не твоих ли слов
С тобой в разлуке можно упиваться?

Но лучше б мне и не слыхать о них!
Твоей душою словно птицей бьется
В моей груди у сердца каждый стих,
И голос твой у горла, ластясь, вьется.

5—643

Беспечной откровенности со мной
И близости — какое наважденье!
Но бреда этого вбирая зной,
Перекипает в ревность наслажденье.

Как ты звучишь в ответ на все сердца,
Ты душами, раскрывши губы, дышишь,
Ты, в приближенье каждого лица,
В своей крови свирелей пенье слышишь!

И скольких жизней голосом твоим
Искуплены ничтожество и мука...
Теперь ты знаешь, чем я так томим! —
Ты для меня не спевшая ни звука.

1916

\+ + +

Ф. К. Сологубу

Твоя свирель над тихим миром пела,
И голос смерти тайно вторил ей,
А я, безвольная, томилась и пьянела
От сладостной жестокости твоей.

16 марта 1912
Царское Село

Федор Сологуб

АННЕ АХМАТОВОЙ

Прекрасно все под нашим небом:
И камни гор, и нив цветы,
И вечным, справедливым Фебом
Опять обласканная, Ты,

И это нежное волненье,
Как в пламени синайский куст,
Когда звучит стихотворенье —
Пчела над зыбким медом уст,

И, кажется, что сердце вынет
Благочестивая жена
И милостиво нам подвинет,
Как чашу пьяного вина.

22 марта 1917

«БРОДЯЧАЯ СОБАКА»

Михаил Кузмин

ГИМН «БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ»

1.

От рождения подвала
Пролетел лишь быстрый год,
Но «Собака» нас связала
В тесно-дружный хоровод.
Чья душа печаль узнала,
Опускайтесь в глубь подвала,
Отдыхайте (3 раза) от невзгод.

2.

Мы не строим строгой мины,
Всякий пить и петь готов:
Есть певицы, балерины
И артисты всех сортов.
Пантомимы и картины
Исполняет без причины
Général de (3 раза) Krouglikoff.

3.

Наши девы, наши дамы,
Что за прелесть глаз и губ!
Цех поэтов — все «Адамы»,
Всяк приятен и не груб.
Не боясь собачьей ямы,
Наши шумы, наши гамы
Посещает (3 раза) Сологуб.

4.

И художники не зверски
Пишут стены и камин:
Тут и Белкин и Мещерский,
И кубический Кульбин.
Словно ротой гренадерской
Предводительствует дерзкий
Сам Судейкин (3 раза) господин.

5.

И престиж наш не уронен,
Пока жив Подгорный-Чиж,
Коля Петер, Гибшман, Пронин
И пленительный Бобиш.
Дух му́зыки не уронен,
Аполлон к нам благосклонен,
Нас ничем не (3 раза) удивишь!

6.

А!...
Не забыта и Паллада
В титулованном кругу,
Словно древняя дриада,
Что резвится на лугу,
Ей любовь одна отрада,
И, где надо и не надо́,
Не ответит (3 раза) «не могу!»

1912

КАБАРЭ

Здесь цепи многие развязаны,—
Все сохранит подземный зал,
И те слова, что ночью сказаны,
Другой бы утром не сказал...

1913

* * *

Если завтра будет солнце,
Мы во Фьезоле поедем;
Если завтра будет дождь,—
То карету мы возьмем.

Если встретим продавщицу,
Купим лилий целый ворох;
Если ж мы ее не встретим,—
За цветами сходит грум.

Если повар наш приедет,
Он зажарит нам тетерок;
Если ж не приедет он,—
То к Донелю мы пойдем.

Если денег будет много,—
Мы закажем серенаду;
Если денег нам не хватит—
Нам из Лондона пришлют.

Если ты меня полюбишь,
Я тебе с восторгом верю;
Если не полюбишь ты,—
То другую мы найдем.

ДИТЯ И РОЗА

Дитя, не тянися весною за розой,
розу и летом сорвешь,
ранней весною сбирают фиалки,
помни, что летом фиалок уж нет.
Дитя, торопись, торопись:
помни, что летом фиалок уж нет.

Теперь твои губы, что сок земляники,
щеки, что розы Gloire de Dijon,
теперь твои кудри, что шелк золотистый,
твои поцелуи, что липовый мед.
Дитя, торопись, торопись:
помни, что летом фиалок уж нет.

Летом захочешь фиалок нарвать ты,
ан уж фиалок-то нет,
горько заплачешь, весну пропустивши,
но уж слезами ее не вернешь.
Дитя, торопись, торопись:
помни, что летом фиалок уж нет.

Эти песенки Кузмина часто исполнялись в «Бродячей собаке» — и им самим, и актрисой Б. Г. Казарозой.

Михаил Лозинский

ИЗ СТИХОТВОРНОГО ПОЗДРАВЛЕНИЯ БОРИСУ ПРОНИНУ

Мне вспоминается картина,
Увы, минувшая давно:
Зима. Подвал. Огнем камина
Пылают яркие панно.
Восторжен, свеж, неугомонен,
Ко мне идет с бутылкой Пронин:
«Лозинский, чокнемся, мой свет,
Ведь мне сегодня сорок лет».
Мне стало даже как-то жутко:
«Фи, дорогой мой, что за шутка!
И нет такого старика,
Чтоб дотянул до сорока!»

Стихотворение написано Михаилом Леонидовичем Лозинским к семидесятилетию Бориса Константиновича Пронина (1875—1946), организатора «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов».

Андрей Левинсон. Из очерка «Три подвала»

Чего только не перевидали тесные, узорные стены, какие вдохновения не рождались впервые в его духоте. На шатком помосте, среди табачного дыма маячили новые тогда образы: гибкий призрак татарской княжны — Ахматова, вихрастый поэт Мандельштам с ритмичным воем бронзовых стихов, необщий Гумилев с острым черепом Перикла упадочной поры.

Художественный критик Андрей Яковлевич Левинсон (1887—1933) описал три петроградских кабаре («Бродячую собаку», «Привал комедиантов» и «Петрушку»; в этой выдержке речь идет о первом из них). Под псевдонимом «Алиби» очерк опубликован в петроградской «Новой газете» в 1918 году.

Георгий Адамович

* * *

По утрам свободный и верный,
Колдовства ненавижу твои,
Голубую от дыма таверну
И томительные стихи.
Вот пришла, вошла на эстраду,
Незнакомые пела слова,
И у всех от мутного яда
Отуманилась голова.
Будто мы, изнуренные скукой,
Задохнувшись в дымной пыли,
На тупую и стыдную муку
Богородицу привели.

1914

Стихотворение Георгия Викторовича Адамовича (1892—1972) было вписано им в альбом Ахматовой. По просьбе Н. В. Недоброво Г. Адамович послал также это стихотворение ему.

Письмо Сергея Судейкина к Анне Ахматовой

Дорогая кузина. Будете ли читать в «Собаке». Очень прошу. Извините, что не могу Вас видеть. Целую Вашу руку.

Сергей Судейкин.

\+ + +

Сергею Судейкину

Спокоен ход простых суровых дней.
Покорно все приемлю превращенья:
В сокровищнице памяти моей
Твои слова, улыбки и движенья.

1914

\+ + +

...это тот, кто сам мне подал цитру
В тихий час земных чудес,
Это тот, кто на твою палитру
Бросил радугу с небес.

\+ + +

Сердце бьется ровно, мерно,
Что мне прошлые года...
Ведь под аркой на Галерной
Ты со мною навсегда.

Автографы стихотворений Ахматовой вклеены в альбом художника Сергея Юрьевича Судейкина (1882—1946).

+ + +

Тамаре Платоновне Карсавиной

Как песню, слагаешь ты легкий танец—
О славе он нам сказал,—
На бледных щеках розовеет румянец,
Темней и темней глаза.

И с каждой минутой все больше пленных,
Забывших свое бытие.
И клонится снова в звуках блаженных
Гибкое тело твое.

Март 1914

Стихотворение написано к чествованию выдающейся русской балерины Тамары Платоновны Карсавиной (1885—1978) в «Бродячей собаке». В балетном либретто намечен эпизод: «*Бродячая Собака*— Вечер Тамары Карсавиной—она танцует на зеркале. Маскарад— топится большой камин. Вдруг все маски делаются Лишними Тенями (переглядываются, хохочут)...».

Осип Мандельштам

* * *

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос—горький хмель—
Души расковывает недра:
Так—негодующая Федра—
Стояла некогда Рашель.

1914

\+ + +

Что же касается стихотворения «Вполоборота...», история его создания такова: 6-го января 1914 г. Пронин устроил большой вечер «Бродячей собаки» не в подвале у себя, а в каком-то большом зале на Конюшенной. Обычные посетители терялись там среди множества «чужих». Было жарко, людно, шумно и довольно бестолково. Нам это, наконец, надоело, и мы (человек 20-30) пошли в «Собаку» на Михайловской. Там было темно и прохладно. Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько голосов из залы стали просить меня прочитать стихи. Не меняя позы я что-то прочла. Подошел Осип: «Как вы стояли, как вы читали». Тогда же возникли строки — «Вполоборота, о печаль!»

ПОКОЛЕНИЕ САМОУБИЙЦ

Из какого-то места
В глубине очень большой сцены.
Шарманщик сбрасывает отребья и оказывается Судьбой с потухшим факелом в руке.
Она как бы читает последний приговор поколению самоубийц.

Велимир Хлебников

ИЗ ПОЭМЫ «ОЛЕГ ТРУПОВ»

Изящный вечер. Пел Эн—ин
С восточной сладостью напева.
И вот уж—легок на помин—
Пришел 13-й, и цева
В устах незримого звенит
Беседы скорой.

Где самоубийца раз висел
И облупился потолок,
Я в кресло дружеское сел.
В чем он ходил? Перчатки, котелок?
И уж испуганной орлицей
Хлопочет Пронин над теплицей.

В первом из этих отрывков речь идет о пении Кузмина, а во втором—о хозяине «Бродячей собаки» Борисе Пронине.

Георгий Чулков. Из очерка «Самоубийцы»

... Я до сих пор не могу забыть того впечатления, которое произвело на меня известие о самоубийстве одного молодого русского стихотворца в Париже. За несколько дней до этой неожиданной смерти я встретил его в одном из кафе Латинского квартала. Он с совсем юным любопытством расспрашивал меня о Париже и взял у меня некоторые адреса. Вскоре мне пришлось уехать в Руан, а когда я вернулся, моего знакомого уже не было в живых. Рассказывали, что он покончил с собою в припадке душевной болезни. Мне почему-то кажется, что причиною этого самоубийства была не психическая болезнь, а страх перед этой болезнью. Незадолго до смерти несчастный случайно ранил себе палец. У него была лихорадка. Я представляю себе, как метался по номеру, ломая руки, этот юноша, испугавшийся безумия. Я представляю себе, как он призвал слугу и торопливо и нескладно объяснял ему на чужом языке, что мозг его горит и что ему страшно в этом огромном, многоликом и загадочном городе... Быть может, юноша принял лихорадочный бред за беспросветную ночь сумасшествия. Но, очевидно, что где-то в глубине сердца уже давно таился у него соблазн «легким способом избавить себя от жизни»...

Чулков Г. Вчера и сегодня. Очерки. М., 1916

Речь идет о Викторе Викторовиче Гофмане (1884-1911). Ахматова познакомилась с ним летом 1911 года в Париже, когда он пришел на чтение рассказа Алексея Толстого в кафе «Closerie de Lilas». Он оказался тринадцатым за столиком. Вернувшись в Россию, Ахматова узнала о его самоубийстве.

О СТИХАХ Н. ЛЬВОВОЙ

Тяжело, когда умирает поэт, но когда умирает молодой поэт, еще тяжелее. С мучительным вниманием вчитываешься в немногие оставшиеся после него строки, жадно ловишь в еще не окрепшем голосе и так по-молодому скупых образах тайну смерти, которая скрыта от нас, живых.

Эту горькую радость дает нам книга недавно умершей поэтессы Надежды Львовой.

Ее стихи, такие неумелые и трогательные, не достигают той степени просветленной ясности, когда они могли бы быть близки каждому, но им просто веришь, как человеку, который плачет. Главная и почти единственная тема книги «Старая сказка» — любовь.

Но странно: такие сильные в жизни, такие чуткие ко всем любовным очарованиям женщины, когда начинают писать, знают только одну любовь, мучительную, болезненно прозорливую и безнадежную.

О, пусть будет больно, мучительно больно!
Улыбкою счастья встречаю все муки.
Покорная, падаю ниц богомольно
Пред реющим призраком вечной разлуки.

Эта покорность, почти безволие, особенно характерна для всего творчества Н. Львовой. Ее страдание ищет выхода в мечте, не романтической, которую можно завоевать подвигом воли, но остро-лирической, преображающей для нее все мгновения жизни. Она уверена, что слышит «шаг снов», видит «призрак вечной разлуки», прикасающийся к ее устам, чувствует, «будто кто-то злобно-мстительный глядит из туч».

Лучший отдел книги «Старая сказка» — Ad morte.

Все девять стихотворений, заключенных в нем, представляются мне заклинанием смерти.

Значительно первое стихотворение, которое начинается словами:

Ты, кто славил тайны страсти в безднах лет,—
Славь со мною — смерть несущий вечный свет.

И та, которая с такой горькой печалью поведала нам свою любовь, таким задыхающимся голосом припоминала о встречах и разлуках, говорит совсем просто и уверенно, когда почувствовала дыхание смерти:

Я нынче светлая. Я нынче спокойная.

И ни одного лишнего слова нет в ясных и страшных стихах, где поэт предсказывает свою смерть:

Что мне до ласк и поцелуя!
Что мне до запоздалых слов.
Взгляни, взгляни, как тихо сплю я,
И не могу и не хочу я
Тебе ответный бросить зов.

Мне кажется, что Н. Львова ломала свое нежное дарование, заставляя себя писать рондо, газеллы, сонеты. Конечно, и женщинам доступно высокое мастерство формы, пример — Каролина Павлова, но их сила не в этом, а в умении полно выразить самое интимное и чудесно-простое в себе и окружающем мире. А все, что связывает свободное развитие лирического чувства, все, что заставляет предугадывать дальнейшее там, где должна быть одна неожиданность,—очень опасно для молодого поэта. Оно или пригнетает его мысль, или искушает возможностью обойтись совсем без мысли. В книге «Старая сказка» — это наименее удачные страницы.

Слова еще не были покорны Н. Львовой, но, так как она была покорна словам, глубоко веря в значительность каждого из них, дух музыки реет над ее стихами.

Русская мысль, 1914, № 1.
По-видимому, в написании этой рецензии принимал участие Н. В. Недоброво — одна фраза из этой рецензии повторена в его статье об Ахматовой. Надежда Григорьевна Львова покончила с собой 24 ноября 1913 г. Она была в близких отношениях с В. Я. Брюсовым.

МАСКАРАД

\+ + +

Там я рада или не рада,
Что иду с тобой с «Маскарада»
И куда мы с тобой дойдем
И наверно вокруг тот самый
Страшный город Пиковой Дамы,—
С каждым шагом все дальше дом.*

Было: Но наверно вокруг тот самый
Старой ведьмы Пиковой Дамы
Город. Где наш с тобою дом?

\+ + +

Определить, когда она начала звучать во мне, невозможно. То ли это случилось, когда я стояла с моим спутником на Невском (после генеральной репетиции «Маскарада» 25 февраля 1917 г.), а конница лавой неслась по мостовой, то ли... когда я стояла уже без моего спутника на Литейном мосту, в <то время> когда его неожиданно развели среди бела дня (случай беспрецедентный), чтобы пропустить к Смольному миноносцы для поддержки большевиков (25 октября 1917 г.). Как знать?!

Владимир Соловьев. Из статьи «"Маскарад" в Александринском театре»

Постановка «Маскарада» на сцене нашего академического театра является едва ли не самым значительным событием за последние два, три года петроградской театральной жи-

зни. Первое представление «Маскарада» по своему значению можно сравнивать с первыми выступлениями Антуана во Франции и первыми попытками мейнингенцев обосновать натуралистический театр в Германии. Разница только в том, что там давали генеральное сражение представители натуралистических тенденций в сценическом искусстве, впервые заявляющие о своем существовании театральной публике, здесь же мы имеем дело с выступлением, завершающим чаяния и надежды определенной театральной группы. Интерес этой постановки заключается в том, каковы будут ее результаты, независимо от того, хороши или плохи сами по себе костюмы и декорации Головина. <...>

Пользуясь всеми средствами театральной выразительности, Мейерхольд и Головин прежде всего построили то новое театральное помещение, где актерами нашего академического театра должна была быть разыграна лермонтовская драма. Они соорудили просцениум и лепной архитектурный портал, предназначенный служить рамкой спектакля. Попеременно опускающиеся занавесы, давая возможность играть всю пьесу с двумя антрактами, характеризовали по-особому то впечатление, которое зрители должны были получить от той или иной картины. Матовые зеркала, стоящие на просцениуме, отражали море огней зрительного зала. Так была уничтожена линия рампы, отделяющая публику от сцены. Зеркала — наследие театральной эпохи Венеции, которая для многих за последнее время была единственным источником сценической правды — сообщали всему происходящему на сценической площадке особую таинственность: при существовании ее только и становились возможными те сценические события, совокупность которых составляет содержание «Маскарада». Еще несколько слов о просцениуме. Размеры его были не вполне те, что у прежних просцениумов в «Стойком принце» и в «Дон-Жуане». Только средняя часть его занимала площадь оркестра. Ее обрамляли две лестницы с перилами. На краю просцениума были размещены диваны, остававшиеся неизменными в продолжение всей пьесы. <...>

Чрезвычайно удачно на наш взгляд, были поставлены режиссером картины первая и седьмая. Здесь простота mise en scène соединялась с необыкновенной четкостью сцени-

ческого рисунка... Круглый большой стол, освещенный сверху, а около него разместились фигуры игроков. Вот и все. Отдельные перемещения театральных персонажей за столом сообщали всей картине особую силу движения, и все это соответствовало театральной схеме игорного дома.

Из последующих отдельных сценических положений в этом спектакле следует отметить: Пьеро в традиционном голубом костюме Peppe-Nappa срывает браслет у Нины (2-я картина), Арбенин приносит мороженое Нине (8-я картина) и смерть Нины (9-я картина). Большая заслуга режиссера и художника — в том, что они избежали дешевого театрального символизма и неуместного подчеркивания и внесли радостное начало в сценическое изображение смерти. <...>

Весьма примечателен костюм Неизвестного в сцене маскарада. Черный плащ, отделанный серебром, и белая маска с птичьим клювом, баута, излюбленный костюм карнавала последних дней святейшей венецианской республики. Это — действительно тот маскарадный костюм, в который может быть наряжен только такой значительный театральный персонаж, как Неизвестный. <...>

На всех представлениях «Маскарада» всего интереснее было поведение зрительного зала, того четвертого элемента, без которого немыслим театр. Здесь, именно здесь, решался бой, ибо на сцене силы противников были далеко не равны. Результаты боя известны. Обе партии, разойдясь непримиренными, сыграли вничью. Общий вывод: условный театр существует, но покамест нет актеров, могущих принять участие в его спектаклях.

Следующий вопрос, который невольно возникает, это вопрос о необходимости и желательности условного театра и о школе нового сценического искусства, но об этом в другой раз. <...>

Аполлон, 1917, № 2—3.

Автор статьи — Владимир Николаевич Соловьев (артистический псевдоним — «Вольмар Люсцинус»; 1887—1941) — драматург, театровед, соратник В. Э. Мейерхольда.

Кн. Сергей Щербатов. Из книги «Художник в ушедшей России»

<...> Вспоминается незабываемый эпизод, которого я уже коснулся, где так же до щемящей боли столкнулись две жизни,—жизнь искусства и грозная жизнь политическая.

Говоря о художнике Головине, я уже упомянул о его чудесной постановке «Маскарада» Лермонтова, где он выявил свой блестящий талант. Только что я пожал ему руку на прощание, высказав мой восторг, только что умолкли бурные аплодисменты и мы с женой очутились на улице, после такого праздника для глаз, унесшего нас на несколько часов далеко от современности, как наш автомобиль врезался в огромную революционную толпу, густой черной массой заливавшую Невский. Крики, стрельба, полиция верхом с обнаженными шашками—революционная стихия разбушевалась окончательно и затопляла город. С трудом мы прорвались домой и с не меньшим трудом, неким чудом оказались вечером в вагоне, до отказа переполненном беженцами, спасающимися в Москву <...>

Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955.

Бар. Николай Дризен. Из статьи «Театр во время революции. (*Клочки воспоминаний*)»

<...> улица представляет что-то вроде масленичного гулянья. Рядом с матросней, вооруженной до зубов, шагают какие-то молодцы в кольчугах и с кривыми турецкими ятаганами на боку. Несколько позже я узнаю происхождение этого маскарада. В поисках оружия какая-то компания забирается во дворец гр. С. Д. Шереметева на Фонтанке. Их встречает сам хозяин. «Оружие?—спрашивает он,—вам нужно оружие? Извольте. К вашим услугам у меня пищали и бердыши XV века».

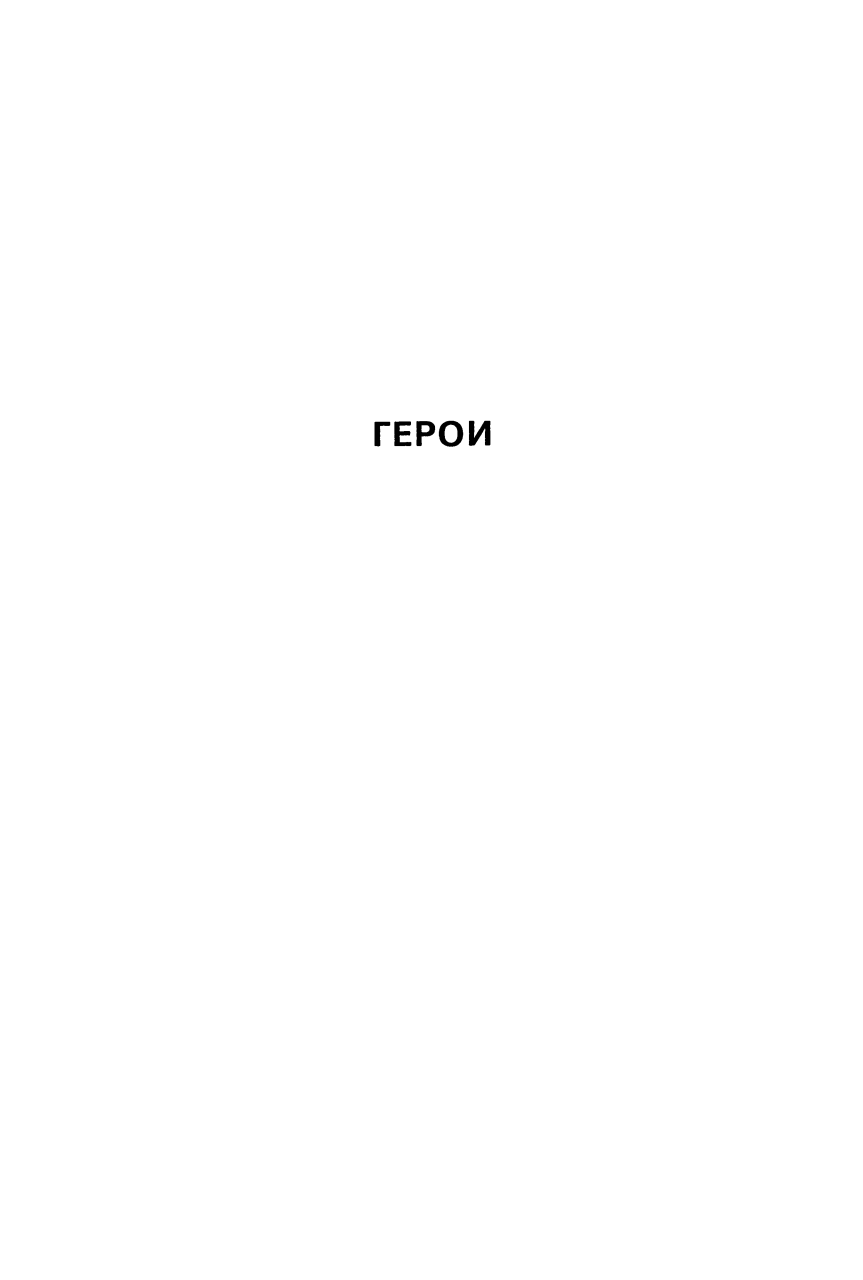
Очерк театрального деятеля барона Николая Васильевича Остен-Дризена (1868—1935) опубликован в газете «*Слово*» (Рига, 1927, 6 ноября).

\+ \+ \+

В. С<резневск>ой

Жрицами божественной бессмыслицы
Назвала нас дивная судьба,
Но я точно знаю — нам зачислятся
Бденья у позорного столба,

И свиданье с тем, кто издевается,
И любовь к тому, кто не позвал...
Посмотри туда — он начинается,
Наш кроваво-черный карнавал.



ГЕРОИ

ЦАРЬ ДАВИД

Проплясать пред Ковчегом Завета
Или сгинуть...

Из «Второй Книги Царств»

Глава 6.

Когда донесли царю Давиду, говоря: «Господь благословил дом Аведдара и все, что было у него, ради ковчега Божия», то пошел Давид и с торжеством перенес ковчег Божий из дома Аведдара в город Давидов. И когда несшие ковчег Господень проходили по шести шагов, он приносил в жертву тельца и овна. Давид скакал изо всей силы пред Господом; одет же был Давид в льняной ефод. Так Давид и весь дом Израилев несли ковчег Господень с восклицаниями и трубными звуками.

Когда входил ковчег Господень в город Давидов, Мелхола, дочь Саула, смотрела в окно и, увидев царя Давида, скачущего и пляшущего пред Господом, уничижила его в сердце своем.

МЕЛХОЛА

> Но Давида полюбила... дочь Саула, Мелхола.
> Саул думал: отдам ее за него, и она будет ему сетью.
>
> *Первая Книга Царств*

И отрок играет безумцу царю,
И ночь беспощадную рушит,
И громко победную кличет зарю,
И призраки ужаса душит.
И царь благосклонно ему говорит:
«Огонь в тебе, юноша, дивный горит,
И я за такое лекарство
Отдам тебе дочку и царство».
А царская дочка глядит на певца,
Ей песен не нужно, не нужно венца,
В душе ее скорбь и обида,
Но хочет Мелхола — Давида.
Бледнее, чем мертвая; рот ее сжат;
В зеленых глазах исступленье;
Сияют одежды, и стройно звенят
Запястья при каждом движенье.
Как тайна, как сон, как праматерь Лилит...
Не волей своею она говорит:
«Наверно, с отравой мне дали питье,
И мой помрачается дух.
Бесстыдство мое! Униженье мое!
Бродяга! Разбойник! Пастух!

Зачем же никто из придворных вельмож,
Увы, на него не похож?
А солнца лучи... а звезды в ночи...
А эта холодная дрожь...»

1922—1961

ЧЕРЕЗ 23 ГОДА

Я гашу те заветные свечи,
Мой окончен волшебный вечер,—
Палачи, самозванцы, предтечи
И, увы, прокурорские речи,
Все уходит — мне снишься ты —
Доплясавший свое пред ковчегом,
За дождем, за ветром, за снегом
Тень твоя над бессмертным брегом,
Голос твой из недр темноты.

И по имени! Как неустанно
Вслух зовешь меня снова... «Анна!»
Говоришь мне, как прежде,—«Ты!».

13 мая 1963
Комарово

ФАУСТ

Этот Фаустом...

\+ \+ \+

И очертанья Фауста вдали
Как города, где много черных башен,
И колоколен с гулкими часами,
И полночей, наполненных грозою,
И старичков с негетевской судьбою,
Шарманщиков, менял и букинистов,
Кто вызвал черта, кто с ним вел торговлю
И обманул его, а нам в наследство
Оставил эту сделку...
И выли трубы, зазывая смерть,
Пред смертию смычки благоговели,
Когда какой-то странный инструмент
Предупредил, и женский голос сразу
Ответствовал, и я тогда проснулась.

1945

Иннокентий Анненский

МИЛАЯ

«Милая, милая, где ж ты была
Ночью в такую метелицу?»
«Горю и ночью дорога светла,
К дедке ходила на мельницу».

«Милая, милая, я не пойму
Речи с словами притворными.
С чем же ты ночью ходила к нему?»
«С чем я ходила? Да с зернами».

«Милая, милая, зерна-то чьи ж?
Жита я нынче не кашивал!»
«Зерна-то чьи, говоришь? Да твои ж ...
Впрочем, хозяин не спрашивал ...»

«Милая, милая, где же мука?
Куль-то, что был под передником?»
«У колеса, где вода глубока ...
Лысый сегодня с наследником ...»

Николай Гумилев

МАРГАРИТА

Валентин говорит о сестре в кабаке,
Выхваляет ее ум и лицо,
А у Маргариты на левой руке
Появилось дорогое кольцо.

А у Маргариты спрятан ларец
Под окном в зеленом плюще,
Ей приносит так много серег и колец
Злой насмешник в красном плаще.

Хоть высоко окно в Маргаритин приют,
У насмешника лестница есть;
Пусть звонко на улицах студенты поют,
Прославляя Маргаритину честь,

Слишком ярки рубины и томен апрель,
Чтоб забыть обо всем, не знать ничего...
Марта гладит любовно полный кошель,
Только... серой несет от него.

Валентин, Валентин, позабудь свой позор,
Ах, чего не бывает в летнюю ночь!
Уж на что Риголетто был горбат и хитер,
И над тем насмеялась родная дочь.

Грозно Фауста в бой ты зовешь, но вотще!
Его нет... Его выдумал девичий стыд;
Лишь насмешника в красном и дырявом плаще
Ты найдешь... и ты будешь убит.

Вячеслав Иванов

СОН

Я помню сон,
Всех воронов души черней,
Всех вестников верней:
Посол чистилища, он в ней —
Как похоронный звон.

Зачем дано
Мне жалом ласковым губить,
Коль рок любви — убить?..
Но всею волей полюбить —
Как ключ пойти на дно!

Все спит. Крадусь
К покинутой, в убогий дом.
Балкон скрипит тайком,
Как тать, ступаю. Огоньком
Мерцает щель. Стучусь.

Узнала стук...
Таит дыхание, дрожа...
Так отсветы ножа
И тень убийцы сторожа,
Мы притаимся вдруг.

Я дверь, как вор,
Приотворил. Ко мне, бледна,
Метнулася она,
Смертельным ужасом пьяна,
Вперив в убийцу взор...

Есть, Фауст, казнь:
    В очах возлюбленной прочесть
    Не гнев, не суд, не месть,—
    Но чуждый блеск — безумья весть —
И дикую боязнь.

«Сгинь! — слышу крик:
    Еще ль тебе мой сладок плач,
    Полуночный палач!
    Ты, знаю, дьявол,— как ни прячь
Рога в его двойник!..»

А я крещу
    Ее рукой, моля: «Прости!
    Меня перекрести!
    Я сам пришел. Ты ж не грусти,
Как по тебе грущу...»

В мой взор глядит
    Чужого неба бирюза...
    Застылая слеза
    Пустые стеклянит глаза...
Глядит. Молчит. Глядит...

Стихотворение И. Анненского «Милая», как показали его черновики, опубликованные А. В. Федоровым, представляет собой вариации на темы гетевской трагедии («Маргарита, стан твой снова тонок...»). Из этого стихотворения Ахматова взяла эпиграф к разделу «Белая стая» в сборнике «Бег времени» (1965). Стихотворение Гумилева «Маргарита» по свидетельству Ахматовой было навеяно ее рассказом Гумилеву о своем сне под впечатлением «Фауста». Стихотворение Вячеслава Иванова Шилейко поминает в одном из писем к Ахматовой в связи с историей их отношений.

ДОН ЖУАН

...тот Дон Жуаном...

Александр Блок

ШАГИ КОМАНДОРА

В. А. Зоргенфрею

Тяжкий плотный занавес у входа,
За ночным окном — туман.
Что́ теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?

Холодно и пусто в пышной спальне,
Слуги спят и ночь глуха.
Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.

Что́ изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены.
Донна Анна спит, скрестив на сердце руки,
Донна Анна видит сны...

Чьи черты жестокие застыли,
В зеркалах отражены?
Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?
Сладко ль видеть неземные сны?

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ — победно и влюбленно —
В снежной мгле поет рожок...

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
    Черный, тихий, как сова, мотор,
Тихими, тяжелыми шагами
    В дом вступает Командор...

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
    Словно хриплый бой ночных часов —
Бой часов: — Ты звал меня на ужин.
    — Я пришел. А ты готов?...

На вопрос жестокий нет ответа,
    Нет ответа — тишина.
В пышной спальне страшно в час рассвета,
    Слуги спят, и ночь бледна.

В час рассвета холодно и странно,
    В час рассвета — ночь мутна.
Дева Света! Где ты, донна Анна?
    Анна! Анна! — Тишина.

Только в грозном утреннем тумане
    Бьют часы в последний раз:
Донна Анна в смертный час твой встанет.
    Анна встанет в смертный час.

1910—16 февраля 1912

Артур Лурье. Смерть Дон-Жуана (Из «Вариаций о Моцарте»)

Нет в музыке большего ужаса предсмертных томлений, чем у Моцарта. «Гуляке праздному» дано было их выразить в «Дон-Жуане» так, как и не снилось никому из музыкантов, ни до, ни после него. После всей изумительной веселой беспечности, легкости и игривой грации, в которых развертывается музыка оперы, ощущение смерти в последней сцене дано с такой потрясающей реальностью, от которой тем более становится страшно, что возникает она в виде острого и неожиданного контраста со всем тем, что ей предшествует. По-видимому, сам Моцарт придавал сцене смерти Дон-Жуана доминирующее значение в своем произведении, так как ведь из мотивов этой сцены и была им скомпанована увертюра, которую он, как мы знаем, сочинил в последнюю минуту. Биографы рассказывают, что увертюра к «Дон-Жуану» была сочинена в ночь перед премьерой оперы, и переписчики нот пришли к Моцарту за листами партитуры, еще не просохшими от чернил... Моцарт до последней минуты отодвигал от себя увертюру к «Дон-Жуану». И когда в конце концов он к ней приступил, из всего мелодического богатства, которым насыщена его опера, он взял для увертюры мотивы смерти Дон-Жуана. Он делал это настолько повинуясь властному чувству внутренней необходимости, что писал ее, как в забытьи.

В эту памятную ночь, для того, чтобы он не заснул от усталости, Констанция развлекала его чтением фейных сказок, и, работая, Моцарт отвечал ей взрывами смеха... В такой мере музыка увертюры созрела и отчеканилась для внутреннего его слуха, что мотивам смерти не мешали веселые сказки жены.

Возникая в плане музыкальной комедии, творческое действие у Моцарта в «Дон-Жуане» разрешается в Шекспировскую трагедию, с поразительной неизбежностью, почти не зависимой от воли самого артиста, ибо подчиняет себя высшей силе, ведущей его по пути реальной жизненной правды, а не по капризам художественного вымысла, которым он обычно часто следует. В этом значение произведения, и

в этом его подлинно трагическая сущность. Потрясает не столько чарующая прелесть музыкальной материи, ни с чем не сравненная, сколько жуткая правдивость ситуации, здесь музыкой выраженная. Материальная красота этой музыки вносит таинственное очарование в эту ситуацию. Она волшебный голос самого Моцарта.

«Дон-Жуан» делится на две половины мотивами, в которых упоминается о руках. В первый раз это: «La ci darem la mano!» — самая прельстительная, самая вкрадчивая музыка, когда-либо существовавшая. В ней безудержно смелая игра. Пренебрежение опасностью в момент наиболее запутанной жизненной интриги и уже на краю последней катастрофы. Но все же легкомысленная самоуверенность настолько привычна, надежда на свои силы по инерции душевной настолько велика, что вызов судьбе брошен еще раз.

Музыка слепо остается в плену наслаждения, в котором Дон-Жуан у Моцарта до последней минуты плетет паутину интриги, без тени предчувствия надвигающейся гибели. Не чувственный каприз служит поводом к сцене с Церлиной, а необходимость поставить все на карту, проверить свои силы, и во что бы то ни стало и на сей раз выиграть игру, иначе все пойдет прахом. Но, как всегда в жизни, то, что прежде сходило безнаказанно, даже когда игра велась по весьма значительным ставкам, и когда жизнь разрушалась сознательно, теперь то, что было лишь случайностью, не имевшей никакой цены, оказывается последним звеном в цепи и служит последним толчком к развязке...

Второй раз то же упоминание о руках, в словах командора: «Da mi la mano in segno!». В этих двух упоминаниях о руках — музыкальный контраст, на котором ось всей драмы. Вокруг обращения Дон-Жуана к Церлине вращается вся первая часть драмы, вокруг обращения командора к Жуану — завершение и развязка ее.

Удивительный хоральный мотив командора: «Di rider finirai pria dell'aurora», как голос рока, предваряет о наступающей развязке, в то время как вся музыка еще совсем далека от нее. Поразительно, как в последней сцене, с появлением командора на ужин, меняется эта музыка. Самый воздух ее становится иным. Куда девалась вся развязность и ирония, вся танцующая грация этой самоуверенной свободы? Ведь

главной основой этой «свободной» воли был лирический жар, не скованный конкретной привязанностью ни к кому и ни к чему. Все было только через себя самого и для себя лишь одного. А знаменитый последний ужин, с забавным «охотничьим» концертом на сцене, с которого этот ужин начинается. В музыке здесь игра с опасностью ведется до последнего момента, до последней жизненной точки. Моцарт с предельной остротой подчеркивает наступление конца, вплоть до того, что себя самого впутывает в игру. Когда Жуан иронически спрашивает Лепорелло, нравится ли ему концерт, это сам Моцарт говорит его устами. Ведь эту «музычку», с которой начинается ужин, он взял из одного из своих юношеских сочинений, и он с Лепорелло над нею подшучивает, зная, что публика не поймет...

Как только у Жуана начинается поединок со смертью — все мгновенно меняется. Уже в том, как звучат первые слова Командора, обращенные к Жуану, ясное ощущение наступившего конца.

Безразлично спокойным тоном сказаны музыкой слова эти, но так, как не звучит ни одно приказание, ибо здесь сразу ясно, что возврата нет и быть уже не может. Жизнь осталась позади этой фразы, и наступает расплата за нее. Итог подведен сразу, одним росчерком пера. Что с того, что у Жуана нет согласия на покаяние и признание своего поражения? Он остается верен себе до конца, но теперь и ему самому становится ясно, что вся жизнь была только игра, а единственно непобедимая для него реальность — смерть.

«Настоящей серьезности человек достигает только когда умирает. — Неужели же вся жизнь легкомыслие? Вся.» В этой розановской фразе есть своего рода «донжуанство».

В сумасшедшем музыкальном диалоге с Командором уже нет и следа былого щегольства и самоуверенности. Здесь уже не Жуан, а просто человек налицо, обнаженный, беспомощный и жалкий.

«Что теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон Жуан ...»

Поразителен контраст музыкального воображения у Моцарта в повести о свободном Жуане, пляшущем над пропа-

6—643

стью, и холодной, торжественной, почти до скуки, монотонности конца. Железная неизбежность этого конца тем убедительнее, что выражена она у Моцарта безразличным тоном, серым и беспощадно однообразным, «вечным»...

От ровного, безразлично-монотонного аккомпанимента смычков, тремолирующих в pianissimo и продвигающихся по светотени гармонических ступеней, почти незаметно меняющих окраску — создается впечатление гаснущего света. От яркого тона — к полному угасанию, погружению в мрак, в ничто. На этом фоне властный рисунок басов в оркестре, как бы голос, ровный, решительный, так же монотонный, но уже потусторонний. Впечатление от этой монотонности беспощадное, страшное до дрожи. Впечатление жестокой пытки. Какое-то ломание костей и вывих суставов. Какое-то чудовище, уничтожающее человека часть за частью, почти что с хрустом и обгладыванием. К концу этого «диалога» от Жуана ничего не остается. Нет больше следа человека на земле.

«Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано...»

С необыкновенным аппетитом и спокойным гурманством. Не смерть, а какое-то утонченное обжорство. Опять вспоминаешь по контрасту последний ужин самого Жуана.

У кого, кроме Моцарта, существует еще такой музыкальный портрет агонии смертных мук? И с каким непостижимым по тонкости артистическим ощущением это подано. Нигде, в этой музыке, ни следа патологии, психологических аффектов. До такой степени все точно сделано и спрятано в «чистую» музыку, что можно ведь и не заметить в чем дело, и пройти мимо, как это и делает большинство восхищающихся этой «веселой» оперой.

Шуберт, в свое время, ощутил нечто в этом роде и о многом догадался. Ведь его «Лесной царь» почти весь возник из финальной сцены «Дон Жуана».

| *Числа*, Париж, 1933, № 9.

«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ» ПУШКИНА

1

Известно, что в первый период своего творческого пути (когда вышли «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан» и ранняя лирика) Пушкин был любим своими современниками, литературный путь его был прям и блистателен. И вот где-то около 1830 года читатели и критика отшатнулись от Пушкина. Причина этого лежит прежде всего в самом Пушкине. Он изменился. Вместо «Кавказского пленника» он пишет «Домик в Коломне», вместо «Бахчисарайского фонтана» — «Маленькие трагедии», затем «Золотого петушка», «Медного всадника». Современники недоумевали, враги и завистники ликовали. Друзья отмалчивались. Сам Пушкин в 1830 году пишет:

И альманахи, и журналы,
Где поученья нам твердят,
Где нынче так меня бранят,
А где такие мадригалы
Себе встречал я иногда...

(VI, 183).[1]

В чем же и как изменился Пушкин?

В предисловии, предполагавшемся к VIII и IX главам «Онегина» (1830), Пушкин полемизирует с критикой: «Век может идти себе вперед», но «поэзия остается на одном месте... Цель ее одна, средства те же» (VI, 540, 541).

---

[1] Здесь и в дальнейшем цитируется по изданию: Пушкин, Полное собрание сочинений, тт. I—XVI, Изд. Академии Наук СССР, 1937—1949.

Однако в том же году в набросках статьи о Баратынском Пушкин совершенно иначе рисует отношения поэта с читателем: «Понятия, чувства 18-летнего поэта еще близки и сродны всякому, молодые читатели понимают его и с восхищением в его произведениях узнают собственные чувства и мысли, выраженные ясно, живо и гармонически. Но лета идут — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них, и мало-по-малу уединяется совершенно. Он творит — для самого себя и если изредка еще обнародывает свои произведения, то встречает холодность, невнимание и находит отголосок своим звукам только в сердцах некоторых поклонников поэзии, как он уединенных, затерянных в свете» (XI, 185).

Странно, что до сих пор нигде не отмечено, что эту мысль подсказал Пушкину сам Баратынский в письме 1828 года, где он так объясняет неудачу «Онегина»: «Я думаю, что у нас в России поэт только в первых, незрелых своих опытах может надеяться на большой успех. За него все молодые люди, находящие в нем почти свои чувства, почти свои мысли, облеченные в блистательные краски. Поэт развивается, пишет с большою обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все-таки не проза. Не принимай на свой счет этих размышлений: они общие» (Пушкин, XIV, 6).

Из сравнения этих двух цитат видно, как Пушкин развил мысль Баратынского.

Итак, не поэзия неподвижна, а читатель не поспевает за поэтом.

В герое «Кавказского пленника» с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто бы согласился узнать себя в Евгении «Медного всадника»?

2

К числу зрелых произведений Пушкина, не услышанных не только современниками, но и друзьями поэта,[2] относятся его «Маленькие трагедии». Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в «Маленьких трагедиях» Пушкина. Сложность эта бывает иногда столь велика, что в связи с головокружительным лаконизмом даже как будто затемняет смысл и ведет к различным толкованиям (например, развязка «Каменного гостя»). Мне кажется, объяснение этому дает сам Пушкин в заметке о Мюссе (24 октября 1830 года), где он хвалит автора «Contes d'Espagne et d'Italie» за отсутствие морализирования и вообще не советует «ко всякой всячине приклеивать нравоучения» (XI, 175—176). Это наблюдение дает отчасти ключ к пониманию якобы шутливой концовки «Домика в Коломне» (9 октября 1830 г.):

> Да нет ли хоть у вас нравоученья?
> Нет... или есть: минуточку терпенья...
> Вот вам мораль...
>
> (V, 93)

и далее следует явно вызывающая пародия на нравоучительную концовку («Больше ничего Не выжмешь из рассказа моего»).

Понятно, что для поэта, так поставившего вопрос о морализировании, многие обычные пути изображения страстей были закрыты. Все сказанное выше в особенности относится к «Каменному гостю», который все же является обработ-

---

[2] В дневниковой записи Вяземский холодно перечисляет «Маленькие трагедии», как новости, привезенные Пушкиным из Болдина (П. А. Вяземский. Полное собрание сочинений, т. 9, СПб., 1884, стр. 152), а Жуковский в 1831 году пишет Пушкину: «Напрасно сердишься на Чуму: она едва ли не лучше Каменного гостя» (XIV, 203). Восторги Белинского относятся уже к 1841 году («величайшее создание Пушкина — его «Каменный гость» — В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IV, Изд. Академии наук СССР, М., 1954, стр. 424).

кой мировой темы возмездия, а у предшественников Пушкина, касавшихся этой темы, не было недостатка в прямом морализировании.

Пушкин идет другим путем. Ему надо, с первых же строк и не прибегая к морализированию, убедить читателя в необходимости гибели его героя. Что и для Пушкина «Каменный гость» — трагедия возмездия, доказывает уже само выбранное им заглавие («Каменный гость», а не «Дон Жуан»). Поэтому все действующие лица — Лаура, Лепорелло, Дон Карлос и Дона Анна — только и делают, что готовят и торопят гибель Дон Гуана. О том же неустанно хлопочет и сам герой:

> Все к *лучшему*: нечаянно убив
> Дон Карлоса, отшельником смиренным
> Я скрылся здесь...
>
> (VII, 153).

А Лепорелло говорит:

> ...Ну, развеселились мы.
> *Недолго* нас покойницы тревожат.
>
> (VII, 140).

После проделанной пушкинистами работы мы знаем, чем похож пушкинский Дон Гуан на своих предшественников. И теперь имеет смысл определить, в чем он самобытен.

Характерно для Пушкина, что о богатстве Дон Гуана упомянуто только раз и вскользь, в то время как для Дапонте и для Мольера это существенная тема. Пушкинский Гуан и не дапонтовский богач, который хочет «наслаждаться за свои деньги», и не мольеровский унылый резонер, обманывающий кредиторов. Пушкинский Гуан — испанский гранд, которого при встрече на улице не мог не узнать король. Внимательно читая «Каменного гостя», мы делаем неожиданное открытие: Дон Гуан — поэт. Его стихи, положенные на музыку, поет Лаура, а сам Гуан называет себя «Импровизатором любовной песни» (VII, 153).

Это приближает его к основному пушкинскому герою: «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа...», — говорит в «Египетских ночах»

Чарский, повторяя излюбленную мысль Пушкина (VIII, 1, 266). Насколько знаю, никому не приходило в голову делать своего Дон Жуана поэтом.

Сама ситуация завязки трагедии очень близка Пушкину. Тайное возвращение из ссылки — мучительная мечта Пушкина 20-х годов. Оттого-то Пушкин и перенес действие из Севильи (как было еще в черновике — Севилья извечный город Дон Жуана) в Мадрид: ему была нужна столица. О короле Пушкин, устами Дон Гуана, говорит:

Пошлет назад.
Уж верно головы мне не отрубят.
Ведь я не государственный преступник.
(VII, 138).

Читай — политический преступник, которому за самовольное возвращение из ссылки полагается смертная казнь. Нечто подобное говорили друзья самому Пушкину, когда он хотел вернуться в Петербург из Михайловского.[3] А Пушкинский Лепорелло по этому поводу восклицает, обращаясь к своему барину: «Сидели б вы себе спокойно там» (VII, 138).

Пушкин, правда, не ставит своего Дон Гуана в самое смешное и постыдное положение всякого Дон Жуана — его не преследует никакая влюбленная Эльвира и не собирается бить никакой ревнивый Мазетто; он даже не переодевается слугой, чтобы соблазнять горничную (как в опере Моцарта); он герой до конца, но эта смесь холодной жестокости с детской беспечностью производит потрясающее впечатление. Поэтому пушкинский Гуан, несмотря на свое изящество[4] и свои светские манеры, гораздо страшнее своих предшественников.

---

[3] «Сиди смирно, пиши, пиши стихи» (П. А. Вяземский — Пушкину, 10 мая 1826 года; XIII, 276); «Всего благоразумней для тебя остаться покойно в деревне» (В. А. Жуковский — Пушкину, 12 апреля 1826 года; XIII, 271).

[4] Если естественно, что вся речь Лепорелло и Лауры построена на просторечии, то выражения вдовы Командора — «Я страх как

Обе героини, каждая по-своему, говорят об этом: Дона Анна — «Вы сущий демон»; Лаура — «Повеса, дьявол».

Если Лаура, может быть, просто бранится, то «демон» в устах Доны Анны точно передает впечатление, которое Дон Гуан должен был производить по замыслу автора.

В отличие от других Дон Жуанов, которые совершенно одинаково относятся ко всем женщинам, у пушкинского Гуана находятся для каждой из трех, таких разных женщин, разные слова.

Герой «Каменного гостя» так же ругается со своим слугой, как и Дон Жуаны Моцарта и Мольера; но, например, буффонская сцена финала оперы — обжорство слуги и хозяина — совершенно невозможна в трагедии Пушкина.

Первоначально Пушкин хотел подчеркнуть то обстоятельство, что Гуан предполагает встречаться с вдовой Командора около его памятника, но затем возмущенная реплика Лепорелло: «Над гробом мужа... Бессовестный; не сдобровать ему!» (VII, 308, 309) показалась Пушкину слишком нравоучительной, и он предоставил читателю самому догадаться, где происходят эти встречи.

В «Каменном госте» ни в окончательном тексте, ни в черновиках нигде ни одним словом не объяснена причина дуэли Дон Гуана с Командором. Это странно. Я полагаю, что причина этого необъяснимого умолчания такова: у всех предшественников Пушкина, кроме Мольера, где, в противоположность «Каменному гостю», Командор дан как совершенно отвлеченная фигура, ничем не связанная с действием, Командор гибнет, защищая честь своей дочери Доны Анны. Пушкин сделал Дону Анну не дочерью, а женой Командора, и сам сообщает, что Гуан ее прежде никогда не видел. Прежняя причина отпала, а придумывать новую, которая могла бы отвлечь внимание читателя от самого глав-

---

любопытна» и «Нет, отроду его я не видала» — объясняются много раз высказанным убеждением Пушкина, что просторечие — отсутствие жеманства и признак хорошего воспитания. Напомним, что в заметке «Изо всех родов сочинений» Пушкин отмечает в романтической трагедии «смешение родов комического и трагического — напряжение, изысканность необходимых иногда простонародных выражений» (XI, 39).

ного, Пушкин не захотел. Он только подчеркивает, что Командор был убит на дуэли —

Когда за Эскурьялом [5] мы сошлись...
(VII, 153)

а не в ночной безобразной драке (в которой принимает участие и Дона Анна),[6] что не соответствовало бы характеру его Гуана.

Если сцена объяснения Гуана с Доной Анной и восходит к «Ричарду III» Шекспира, то ведь Ричард — законченный злодей, а не профессиональный соблазнитель, и действует он из соображений политических, а отнюдь не любовных, что он тут же и разъясняет зрителям.

Этим Пушкин хотел сказать, что его Гуан может действовать по легкомыслию как злодей, хотя он только великосветский повеса.

Второе, никем до сих пор не отмеченное и, по-моему, более значительное восхождение к Шекспиру находится в заключительной сцене трагедии «Каменный гость»:

Дона Анна
...Но как могли придти
Сюда вы; здесь узнать могли бы вас,
И ваша смерть была бы неизбежна.

---

[5] Эскуриал — королевский дворец — едва ли подходящее место для дуэли. Пушкин, вероятно, намекает на то, что ссора произошла во дворце, чем еще раз подчеркивается близость Гуана ко двору. Ведь так же вскользь Гуан говорит про короля: «Меня он удалил, меня ж любя» (VII, 138).

[6] Уже обсуждавшийся вопрос о том, был ли Дон Карлос братом Командора, как мне кажется, надо решить положительно: трудно себе представить, чтобы Гуан имел две дуэли с двумя испанскими грандами и убил обоих, но почему-то боится мести семьи только одного из них и гнева короля только за одно из этих убийств. Здесь та же пушкинская лаконичность создает некоторую недоговоренность. Кроме того, всякое уточнение повело бы к дополнительной исповеди Дон Гуана в заключительной сцене с Доной Анной, которая в это время должна была бы оплакивать гибель своего деверя.

В черновике:

узнать могли бы люди.

(VII, 169, 314)

Juliet

How cam'st thou hither, tell me, and wherefore?..
And the place death, considering who thou art,
If any of my kinsmen find thee here.

(«Romeo and Juliet», act II, sc, 2)[7]

Даже сцена приглашения статуи, единственная совпадающая с традицией, открывает настоящую бездну между пушкинским Дон Гуаном и его прототипами. Неуместная шутка моцартовского и мольеровского Дон Жуанов, вызванная и мотивированная тем, что он прочел на памятнике оскорбительную для себя надпись[8], превращена Пушкиным в демоническую браваду. Вместо нелепого и традиционного приглашения статуи к себе на ужин, мы видим нечто беспримерное:

Я, командор, прошу тебя придти
К твоей вдове,[9] где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?

(VII, 162),

т. е. Гуан говорит со статуей, как счастливый соперник.

---

[7] Как ты пришел сюда, скажи мне, и каким путем?..
И это место для тебя — смерть, потому что это ты,
Если кто-либо из моих родичей найдет тебя здесь.
(«Ромео и Джульетта», акт II, сц. 2).

[8] См. у Дапонте:

Dell'empio che mi trasse all passo estremo
Qui attendo la vendetta.

(«Здесь ожидаю отмщения нечестивцу, который убил меня»). Дон Жуан Дапонте (так же, как и Лепорелло) говорит статуе «вы». Пушкинский Гуан сразу обращается к статуе на «ты». Это не высокий стиль, а остаток их прижизненных добрых отношений.

[9] В черновике еще страшнее: «К жене твоей» (VII, 312).

Пушкин оставил своему герою репутацию безбожника, идущую от Ateista fulminado (героя духовной драмы, которая представлялась в церквах и монастырях).

Бессовестным, безбожным Дон Гуаном (монах)
Твой Дон Гуан безбожник и мерзавец (Дон Карлос)
...Я вам представлен ... без совести, без веры
(сам Гуан)
Вы, говорят, безбожный развратитель (Дона Анна)
(VII, 141, 145, 315, 169).

Обвинения в атеизме были привычным аккомпанементом в жизни молодого Пушкина.

Зато другую характерную черту всех Дон Жуанов — странствия — Пушкин совершенно изгнал из своей трагедии. Вспомним хотя бы Дон Жуана Моцарта и знаменитую арию Лепорелло — каталог побед (в Италии — 641, в Германии — 231, сто во Франции, 91 в Турции, а вот в Испании — так тысяча и три). Пушкинский гранд ведет (кроме, разумеется, своей ссылки) совершенно оседлый столичный образ жизни в Мадриде, где его могут узнать каждая «Гитана (было: цыганка) или пьяный музыкант» (VII, 137)[10].

3

Пушкинский Дон Гуан не делает и не говорит ничего такого, чего бы не сделал и не сказал современник Пушкина, кроме необходимого для сохранения испанского местного колорита («вынесу его под епанчою и положу на перекрестке»; VII, 151). Точно так же поступает Дальти, герой «Portia» Мюссе, с трупом соперника, которого находят на другой день «le fron sur le pavé» («лицом на мостовой»).

Гости Лауры (очевидно, мадридская золотая молодежь — друзья Дон Гуана) больше похожи на членов «Зеленой лампы», ужинающих у какой-нибудь тогдашней знамenито-

[10] «Пьяный музыкант» потому, что музыкантов нанимали заказчики серенад, а затем было принято поить музыкантов (см. «Le Diable boiteux» Лесажа).

сти, вроде Колосовой, и беседующих об искусстве, чем на знатных испанцев какого бы то ни было века. Но автор «Каменного гостя» знает, что это ему совсем не опасно. Он уверен, что коротким описанием ночи он создаст яркое и навеки неизгладимое ощущение того, что это Испания, Мадрид, юг:

Приди — открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...

(VII, 148).

Гуан резвится с Лаурой, как любой петербургский повеса с актрисой, меланхолично вспоминает погубленную им Инесу, хвалит суровый дух убитого им Командора и соблазняет Дону Анну по всем правилам «адольфовской» светской стратегии. Однако затем случается нечто таинственное и до конца не осмысленное. Последнее восклицание Дон Гуана, когда о притворстве не могло быть и речи:

Я гибну — кончено — о Дона Анна!

(VII, 171)

убеждает нас, что он действительно переродился во время свидания с Доной Анной, и вся трагедия в том и заключается, что в этот миг он любил и был счастлив, а вместо спасения, на шаг от которого он находился, пришла гибель. Заметим еще одну подробность: «Брось ее»,— говорит статуя. Значит, Гуан кинулся к Доне Анне, значит, он только ее и видит в этот страшный миг.

В самом деле, ведь если бы Дон Гуана убил Дон Карлос, никакой трагедии бы не было, а было бы нечто вроде «Les Marrons du feu» Мюссе, которыми Пушкин так восхищался в 1830 году за отсутствие нравоучения и где донжуановский герой («Mais c'est du don Juan») гибнет случайно и бессмысленно. Пушкинский Дон Гуан гибнет не случайно и не бессмысленно. Статуя Командора — символ возмездия, но если бы еще на кладбище она увлекла с собой Дон Гуана, то тоже еще не было бы трагедии, а скорее театр ужасов или

l'Ateista fulminado средневековой мистерии. Гуан не боится смерти. Мы видим, что он нисколько не испугался шпаги Дона Карлоса и даже не подумал о своей возможной гибели. Потому-то Пушкину и нужен поединок с Доном Карлосом, чтобы показать Гуана в деле. Совсем не таким мы видим его в финале трагедии. И вопрос вовсе не в том, что статуя — потустороннее явление: кивок в сцене на кладбище тоже потустороннее явление, на которое, однако, Дон Гуан не обращает должного внимания. Гуан не смерти и не посмертной кары испугался, а потери счастья. Оттого-то его последнее слово: «о Дона Анна!». И Пушкин ставит его в то единственное (по Пушкину) положение, когда гибель ужасает его героя. И вдруг мы узнаем в этом нечто очень хорошо нам известное. Пушкин сам дает мотивированное и исчерпывающее объяснение развязки трагедии. «Каменный гость» помечен 4 ноября 1830 года, а в середине октября Пушкин написал «Выстрел», автобиографичность которого никто не оспаривает. Герой «Выстрела» Сильвио говорит: «Что пользы мне, подумал я, лишить его жизни, когда он ею вовсе не дорожит? Злобная мысль мелькнула в уме моем... Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» (VIII, 1, 70).

Из этого можно заключить, что Пушкин считал гибель только тогда страшной, когда есть счастье. То же говорит Гуан на вопрос Доны Анны — «И любите давно уж вы меня?»:

Давно или недавно, сам не знаю,
Но с той поры лишь только знаю цену
Мгновенной жизни, только с той поры
И понял я, что значит слово Счастье ...
(VII, 157)

— т. е. с тех пор, как он счастлив, он узнал цену мгновенной жизни. И в «Выстреле», и в «Каменном госте» при расплате присутствует любимая женщина, что противоречит донжуановской традиции. У Моцарта, например, там находится только буффонящий Лепорелло, У Мольера — Сганарель.

В то время (1830) проблема счастья очень волновала Пушкина: «В вопросе счастья я атеист; я не верую в него»,—

пишет он П. А. Осиповой на другой день по окончании «Каменного гостя» (XIV, 123; подлинник по-французски); «Чорт меня догадал бредить о счастии, как будто я для него создан»,— Плетневу (XIV, 110); «Ах, что за проклятая штука счастье!» — Вяземской (XIV, 110; подлинник по-французски). Легко привести еще ряд подобных цитат и можно даже, рискуя показаться парадоксальным, сказать, что Пушкин так же боялся счастья, как другие боятся горя. И насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья.

4

Однако это еще не все. Кроме аналогий с автобиографическим «Выстрелом», необходимо привести цитаты из переписки Пушкина. Первая — из письма к будущей теще, Н. И. Гончаровой (5 апреля 1830 года): «Заблуждения моей ранней молодости представились моему воображению; они были слишком тяжки и сами по себе, а клевета их еще усилила; молва о них, к несчастию, широко распространилась» (XIV, 75—76; подлинник по-французски). Как это близко к признанию Дон Гуана:

Молва, быть может, не совсем неправа,
На совести усталой много зла,
Быть может, тяготеет... Так, Разврата
Я долго был покорный ученик...

(VII, 168).

А также: «Бедная! Она так молода, так невинна, а он такой ветреный, такой *безнравственный* (VII, 1, 408; автобиографический отрывок, 13 мая 1830 года). Здесь «безнравственный»,— конечно, смягчение «развратный». А это как раз передает голос молвы.

В тот же год Пушкин говорит то же самое в ненапечатанном при жизни стихотворении «Когда в объятия мои...»:

Прилежно в памяти храня
Измен печальные преданья...

Кляну коварные старанья...
Преступной юности моей...

(III, 1, 222).

В этом стихотворении подразумеваются все реплики Доны Анны. Только что женившийся Пушкин пишет Плетневу: «Я ... счастлив ... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» (XIV, 154—155); ср. с «Каменным гостем»:

Мне кажется, я весь переродился.

(VII, 168).

Про Командора Гуан говорит: «Вкусил он *райское* блаженство!» (VII, 164); ср. с письмом к А. П. Керн: «Как можно быть вашим мужем? Этого я так же не могу себе вообразить, как не могу вообразить рая?» (XIII, 208; подлинник по-французски).

В «Онегине» Пушкин обещает, что когда будет описывать любовные объяснения, то вспомнит

...речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног любовницы прекрасной
Мне приходили на язык...

(VI, 57).

Сходство этих цитат говорит не столько об автобиографичности «Каменного гостя», сколько о лирическом начале этой трагедии.

5

Если «Скупого рыцаря» Пушкин не печатал шесть лет, боясь, как тогда говорили, «применений», то что же подумать о «Каменном госте», которого он вовсе не напечатал (в скобках замечу, что «Пир во время чумы» был напечатан в 1832 году, т. е. почти сразу по написании — и не потому ли, что «Пир» — простой перевод). Как бы то ни было, «Ка-

менный гость» — единственная из «Маленьких трагедий», не напечатанная при жизни Пушкина. Действительно, можно легко себе представить, что то, что мы теперь раскапываем с превеликими трудностями, для самого Пушкина плавало на поверхности. Он вложил в «Каменного гостя» слишком много самого себя и относился к нему, как к некоторым своим лирическим стихотворениям, которые оставались в рукописи независимо от их качества. Пушкин в зрелый свой период был вовсе не склонен обнажать «раны своей совести» перед миром (на что, в какой-то степени, обречен каждый лирический поэт),[11] и я полагаю, что «Каменный гость» не был напечатан потому же, почему современники Пушкина при его жизни не прочли окончания «Воспоминания», «Нет, я не дорожу...» и «Когда в объятия мои...», а не потому, почему остался в рукописи «Медный всадник».

Кроме всех приведенных мною сопоставлений, лирическое начало «Каменного гостя» устанавливается связью, с одной стороны, с «Выстрелом» (проблема счастья), с другой — с «Русалкой», которая вкратце (как и подобает предыстории) рассказана в воспоминаниях Гуана об Инесе. Свидания Гуана с Инесой происходили на кладбище Антониева монастыря (что явствует из черновика):

Постойте: вот Антоньев монастырь —
А это монастырское кладбище...
О, помню все. Езжали вы сюда...

(VII, 307).

Гуан так же, как князь в «Русалке», узнает место, вспоминает погубленную им женщину. И там и тут это дочь мельника. И Гуан не случайно говорит своему слуге: «Ступай же ты в деревню, знаешь в ту, Где мельница» (VII, 309). Затем он называет это место проклятой *вентой*. Окончательная редакция стихов отчасти стерла это сходство, но теперь,

[11] Несмотря на это, тема уязвленной совести возникает в лирике Пушкина в конце 20-х годов: грандиозное «Воспоминание» (1828) и написанная через несколько дней «Грузинская песня» («Не пой, красавица, при мне...»), где «роковой» образ «далекой бедной девы» напоминает бедную Инесу.

когда черновики разобраны, для нас нет сомнения, что трагедия Пушкина начинается с глухого упоминания о преступлении героя, которого рок приводит на то самое место, где это преступление было совершено и где он совершает новое преступление. Этим предрешено все, и призрак бедной Инесы играет в «Каменном госте» гораздо бо́льшую роль, чем это было принято думать.

6

Все сказанное выше относится к донжуановской линии трагедии «Каменный гость». Но в этой вещи есть, очевидно, и другая линия — линия Командора. Здесь у Пушкина тоже полный разрыв с традицией. У Моцарта — Дапонте Дон Жуан так не хочет вспоминать о Командоре, что когда Лепорелло просит разрешения что-то сказать, его хозяин отвечает: «Хорошо, если ты не будешь говорить о Командоре».

А пушкинский герой сам почти непрерывно говорит о Командоре.

Но что всего существеннее, так это то, что и в легенде, и во всех ее литературных обработках статуя является усовещивать Жуана, чтобы он раскаялся в грехах. В трагедии Пушкина это бы не имело смысла, потому что Гуан без всякого принуждения сам только что покаялся:

Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю.

(VII, 168).

Командор приходит в момент «холодного, мирного» поцелуя, чтобы отнять у Гуана свою жену. Везде у других авторов Командор — ветхий старик, оскорбленный отец. У Пушкина он ревнивый муж («А я слыхал, покойник был ревнивец. Он Дону Анну взаперти держал»; VII, 307—308), и ни из чего не следует, что он старик. Гуан говорит:

Не мучьте сердца
Мне, Дона Анна, страстным поминаньем
Супруга ...

(VII, 312).

— на что Дона Анна возражает: «Так вы ревнивы» (VII, 163).

Мы имеем все основания рассматривать Командора как одно из действующих лиц трагедии «Каменный гость». У него есть биография, характер, он действует. Мы даже знаем его внешность: он «мал был, худощав» (VII, 310). Он женился на не любившей его красавице и сумел своей любовью заслужить ее расположение и благодарность. Из всего этого нет ни слова в донжуановской традиции. С первой минуты мысль о его ревности приходит в голову Дон Гуану (в черновике — даже когда он еще не знает Дону Анну); и тогда-то Лепорелло и говорит о своем господине: «Над гробом мужа... Бессовестный; не сдобровать ему!» (VII, 308, 309).

И пушкинский Командор больше похож на «разгневанного ревнивца» юношеского стихотворения Пушкина «К молодой вдове», где мертвый муж чудится неверной его памяти вдове (и где покойник тоже называется счастливцем, как в «Каменном госте»), чем на загробное виденье, призывающее героя отречься от нечестивой жизни.

Темы загробной ревности касается Пушкин в седьмой главе «Онегина» в связи с могилой Ленского и изменой Ольги:

> Смутился ли певец унылый
> Измены вестью роковой...
>
> (VI, 143)

> По крайней мере, из могилы
> Не вышла в сей печальный день
> Его ревнующая Тень.
> И в поздний час, Гимену милый,
> Не испугали молодых
> Следы явлений гробовых...
>
> (VI, 422)

— как бы разочарованно говорит Пушкин и ищет сюжет, где бы разгневанная и ревнующая тень могла явиться. Для этого он изменяет сюжет Дон Гуана и делает Командора не отцом Доны Анны, а ее мужем.

Трогательная невеста-вдова Ксения Годунова, плачущая над портретом мертвого жениха, которого она никогда

в жизни не видела, говорит: «я и мертвому буду ему верна» (VII, 42).

Знаменитая отповедь Татьяны:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна

(VI, 188)

— только бледное отражение того, что утверждают Ксения Годунова и Дона Анна («Вдова должна и гробу быть верна»; VII, 164).

Но что всего удивительнее, это то, что в цитированном выше письме к матери Н. Н. Гончаровой от 5 апреля 1830 года Пушкин пишет: «Бог мне свидетель, что я готов умереть за нее; но умереть для того, чтобы оставить ее блестящей вдовой, вольной на другой день выбрать себе нового мужа,— эта мысль для меня — ад». И еще разительнее: «...если она согласится отдать мне свою руку, я увижу в этом лишь доказательство спокойного безразличия ее сердца» (XIV, 76; подлинник по-французски) [12]. Ср. в «Каменном госте»:

Нет, мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару

(VII, 164)

— и дальше вся ситуация — как в письме, так и в трагедии.

Итак, в трагедии «Каменный гость» Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия.

Так, внимательный анализ «Каменного гостя» приводит

---

[12] Напомним, что это письмо Пушкин написал сразу после получения согласия родителей невесты на его брак с Н. Н. Гончаровой, когда эти слова звучали, по крайней мере, неожиданно. Ими Пушкин совершенно точно предсказал свою судьбу: он, действительно, умер из-за Наталии Николаевны и оставил ее молодой, блистательной вдовой, свободной выбирать нового мужа.

нас к твердому убеждению, что за внешне заимствованными именами и положениями мы, в сущности, имеем не просто новую обработку мировой легенды о Дон Жуане, а глубоко личное, самобытное произведение Пушкина, основная черта которого определяется не сюжетом легенды, а собственными лирическими переживаниями Пушкина, неразрывно связанными с его жизненным опытом.

Перед нами — драматическое воплощение внутренней личности Пушкина, художественное обнаружение того, что мучило и увлекало поэта. В отличие от Байрона, который (по оценке Пушкина) «бросил односторонний взгляд на мир и природу человечества, потом отвратился от них и погрузился в самого себя» (XI, 51), Пушкин, исходя из личного опыта, создает законченные и объективные характеры: он не замыкается от мира, а идет к миру.

Вот почему самопризнания в его произведениях так незаметны, и обнаружить их можно лишь в результате тщательного анализа. Откликаясь «на каждый звук», Пушкин вобрал в себя опыт всего своего поколения. Это лирическое богатство Пушкина позволило ему избежать той ошибки, которую он заметил в драматургии Байрона, раздавшего «по одной из составных частей» своего характера своим персонажам и, таким образом, раздробившего свое создание «на несколько лиц мелких и незначительных» (XI, 51).

1947

ПРОТОТИПЫ

Может быть из дневника

...Я сразу услышала и увидела ее всю — какая она сейчас (кроме войны, разумеется), но понадобилось двадцать лет, чтобы из первого наброска выросла вся поэма.

На месяцы, на годы она закрывалась герметически, я забывала ее, я не любила ее, я внутренне боролась с ней. Работа над ней (когда она подпускала меня к себе) напоминала проявление пластинки. Там уже все были. Демон всегда был Блоком, Верстовой Столб — Поэтом вообще, Поэтом с большой буквы (чем-то вроде Маяковского) и т. д. Характеры развивались, менялись, жизнь приводила новые действующие лица. Кто-то уходил. Борьба с читателем продолжалась все время. Помощь читателя (особенно в Ташкенте) тоже. Там мне казалось, что мы пишем ее все вместе. Иногда она вся устремлялась в балет (два раза), и тогда ее было ничем не удержать. Я думала, что она там и останется навсегда *. Я писала некое подобие балетного либретто **, но потом она возвращалась и все шло по-старому. Первый росток (первый толчок), который я десятилетиями скрывала от себя самой,— это, конечно, запись Пушкина: «Только первый любовник производит впечатление на женщину, как первый убитый на войне»! Всеволод был не первым убитым и никогда моим любовником не был, но его самоубийство было так похоже на другую катастрофу..., что они навсегда слились для меня. Вторая картина, выхваченная прожектором памяти из мрака прошлого, это мы с Ольгой после похорон Блока, ищущие на Смоленском кладбище могилу Всеволода (1913). «Это где-то у стены»,— сказала Ольга, но найти не могли. Я почему-то запомнила эту минуту навсегда.

17 декабря 1959. Ленинград

* *Навсегда* под рожденной ею музыкой (чьей?), как могила под горой цветов.

** См. экземпляр с портретом работы Тышлера. Это второй набросок балета (*После предисловия*).

Текст пушкинской записи: «Первый несчастный воздыхатель возбуждает чувствительность женщины, прочие или едва замечены, или служат лишь... Так, в начале сражения первый раненый производит болезненное впечатление и истощает сострадание наше».

\+ \+ \+

Больше всего будут спрашивать, кто «Владыка Мрака» (про верстовой столб уже спрашивали...), т. е. попросту черт. Он же в «Решке»: «Сам изящнейший Сатана». Мне не очень хочется говорить об этом, но для тех, кто знает всю историю 1913 г.,— это не тайна. Скажу только, что он вероятно, родился в рубашке, он один из тех, кому все можно. Я сейчас не буду перечислять, что было можно ему, но если бы я это сделала, у современного читателя волосы бы стали дыбом.

Того же, кто упомянут в ее заглавии и кого так жадно искала сталинская охранка, в Поэме действительно нет, но многое основано на его отсутствии.

Не надо узнавать его в герое «Царскосельского лирического отступления» (III главка), а тем более не надо вводить в Поэму ни в чем не повинного графа Комаровского только за то, что он был царскоселом, его инициалы В. К. и он покончил с собой осенью 1914 в сумасшедшем доме.

Таинственный «Гость из Будущего», вероятно, предпочтет остаться неназванным, а так как он один из всех «не веет летейской стужей», я им не заведую.

(Но ведь это нужно только для музыкальных характеристик, как в «Карнавале» Шумана, или для совсем пустого любопытства).

Кто-то «без лица и названья» («Лишняя тень» I главки), конечно — никто, постоянный спутник нашей жизни и виновник стольких бед*.

Итак, эта шестая страница неизвестно чего почти неожиданно для меня самой стала вместилищем этих авторских

тайн. Но кто обязан верить автору? И отчего думать, что будущих читателей (если они окажутся) будут интересовать именно эти мелочи. В таких случаях мне почему-то вспоминается Блок, который с таким воодушевлением в своем дневнике записывает всю историю «Песни Судьбы». Мы узнаем имена всех, кто слушал первое чтение в доме автора, кто что сказал и почему.

Видно, Александр Александрович придавал очень важное значение этой пьесе. А я почти за полвека не слышала, чтобы кто-нибудь сказал о ней доброе или вообще какое-нибудь слово (бранить Блока вообще не принято).

* Сознаюсь, что второй раз он попал в поэму (III главка) прямо из балетного либретто, где он в собольей шубе и цилиндре, в своей карете провожал домой Коломбину, когда у него под перчаткой не оказалось руки.

БЛОК

\+ + +

Не странно ли, что знали мы его?
Был скуп на похвалы, но чужд хулы и гнева,
И Пресвятая охраняла Дева
Прекрасного поэта своего.

1921

К. Чуковский. Из дневника

1922 г.

14 мая. ... Был у Ахматовой. Она показывала мне карточки Блока и одно письмо от него, очень помятое, даже исцарапано булавкой. Письмо — о поэме «У самого моря». Хвалит и бранит, но какая правда перед самим собой...

25 ноября. ... Я <...> по дороге зашел к Ахматовой. Она лежит,— подле нее Стендаль «De l'amour». Впервые приняла меня вполне по душе. «Я, говорит, вас ужасно боялась. Когда Анненков мне сказал, что вы пишете обо мне, я так и задрожала: пронеси, господи». Много говорила о Блоке. «В Москве многие думают, что я посвящала свои стихи Блоку. Это неверно. Любить его как мужчину я не могла бы. При том ему не нравились мои ранние стихи. Это я знала — он не скрывал этого. Как-то мы с ним выступали на Бестужевских курсах — я, он и, кажется, Николай Морозов. Или Игорь Северянин? Не помню. (Потому что мы два раза выступали с Блоком на Бестужевских: раз вместе с Морозовым, раз — вместе с Игорем. Морозова тогда только что выпустили из тюрьмы...) И вот, в артистической — Блок захотел поговорить со мной о моих стихах и начал: «Я недавно с одной барышней переписывался о ваших стихах». А я дерзкая была и говорю ему: «Ваше мнение я знаю, а ска-

жите мне мнение барышни...» Потом подали автомобиль. Блок опять хотел заговорить о стихах, но с нами сел какой-то юноша-студент. Блок хотел от него отвязаться: «Вы можете простудиться»,— сказал он ему (это в автомобиле простудиться!) — «Нет! — сказал студент,— я каждый день обливаюсь холодной водой... Да если бы и простудился — я не могу не проводить таких дорогих гостей!» Но, конечно, не знал, ктó я. «Вы давно на сцене?» — спросил он меня по дороге».

+ + +

Ал. Блоку

Ты первый, ставший у источника
С улыбкой мертвой и сухой.
Как нас измучил взор пустой,
Твой взор тяжелый — полунощника.
Но годы страшные пройдут,
Ты скоро будешь снова молод,
И сохраним мы тайный холод
Тебе отсчитанных минут.

<1914(?)>

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АЛЕКСАНДРЕ БЛОКЕ

В Петербурге осенью 1913 года, в день чествования в каком-то ресторане приехавшего в Россию Верхарна, на Бестужевских курсах был большой закрытый (то есть только для курсисток) вечер. Кому-то из устроительниц пришло в голову пригласить меня. Мне предстояло чествовать Верхарна, которого я нежно любила не за его прославленный урбанизм, а за одно маленькое стихотворение «На деревянном мостике у края света».

Но я представила себе пышное петербургское ресторанное чествование, почему-то всегда похожее на поминки, фраки, хорошее шампанское, и плохой французский язык, и тосты — и предпочла курсисток.

На этот вечер приехали и дамы-патронессы, посвятившие свою жизнь борьбе за равноправие женщин. Одна из

них, писательница Ариадна Владимировна Тыркова-Вергежская, знавшая меня с детства, сказала после моего выступления: «Вот Аничка для себя добилась равноправия».

В артистической я встретила Блока.

Я спросила его, почему он не на чествовании Верхарна. Поэт ответил с подкупающим прямодушием: «Оттого, что там будут просить выступать, а я не умею говорить по-французски».

К нам подошла курсистка со списком и сказала, что мое выступление после блоковского. Я взмолилась: «Александр Александрович, я не могу читать после вас». Он — с упреком — в ответ: «Анна Андреевна, мы не тенора». В это время он уже был известнейшим поэтом России. Я уже два года довольно часто читала мои стихи в Цехе поэтов, и в Обществе Ревнителей Художественного Слова, и на Башне Вячеслава Иванова, но здесь все было совершенно по-другому.

Насколько скрывает человека сцена, настолько его беспощадно обнажает эстрада. Эстрада что-то вроде плахи. Может быть, тогда я почувствовала это в первый раз. Все присутствующие начинают казаться выступающему какой-то многоголовой гидрой. Владеть залой очень трудно — гением этого дела был Зощенко. Хорош на эстраде был и Пастернак.

Меня никто не знал, и, когда я вышла, раздался возглас: «Кто это?» Блок посоветовал мне прочесть «Все мы бражники здесь». Я стала отказываться: «Когда я читаю «Я надела узкую юбку», смеются». Он ответил: «Когда я читаю «И пьяницы с глазами кроликов» — тоже смеются».

Кажется, не там, но на каком-то литературном вечере Блок прослушал Игоря Северянина, вернулся в артистическую и сказал: «У него жирный адвокатский голос».

В одно из последних воскресений тринадцатого года я принесла Блоку его книги, чтобы он их надписал. На каждой он написал просто: «Ахматовой — Блок». (Вот «Стихи о Прекрасной Даме».) А на третьем томе поэт написал посвященный мне мадригал: «Красота страшна, вам скажут...» У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. Я и красной розы, разумеется, никогда в волосах не носила. Не случайно это стихотворение напи-

сано испанской строфой романсеро. И в последнюю нашу встречу за кулисами Большого Драматического театра весной 1921 года Блок подошел и спросил меня: «А где испанская шаль?» Это последние слова, которые я слышала от него.

* * *

В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: «Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой».

Летом 1914 года я была у мамы в Дарнице, под Киевом. В начале июля я поехала к себе домой, в деревню Слепнево, через Москву. В Москве сажусь в первый попавшийся почтовый поезд. Курю на открытой площадке. Где-то, у какой-то пустой платформы, паровоз тормозит, бросают мешок с письмами. Перед моим изумленным взором неожиданно вырастает Блок. Я вскрикиваю: «Александр Александрович!» Он оглядывается и, так как он был не только великим поэтом, но и мастером тактичных вопросов, спрашивает: «С кем вы едете?» Я успеваю ответить: «Одна». Поезд трогается.

Сегодня, через 51 год, открываю «Записную книжку» Блока и под 9 июля 1914 года читаю: «Мы с мамой ездили осматривать санаторию за Подсолнечной.— Меня бес дразнит.— Анна Ахматова в почтовом поезде».

Блок записывает в другом месте, что я вместе с Дельмас и Е. Ю. Кузьминой-Караваевой измучила его по телефону. Кажется, я могу дать по этому поводу кое-какие показания.

Я позвонила Блоку. Александр Александрович со свойственной ему прямотой и манерой думать вслух спросил: «Вы, наверное, звоните, потому что Ариадна Владимировна Тыркова передала вам, чтó я сказал о вас?» Умирая от любопытства, я поехала к Ариадне Владимировне на какой-то ее приемный день и спросила, что сказал Блок. Но она была неумолима: «Аничка, я никогда не говорю одним моим гостям, что о них сказали другие».

«Записная книжка» Блока дарит мелкие подарки, извле-

кая из бездны забвения и возвращая даты полузабытым событиям: и снова деревянный Исаакиевский мост, пылая, плывет к устью Невы, а я с моим спутником с ужасом глядим на это невиданное зрелище, и у этого дня есть дата — 11 июля 1916 года, отмеченная Блоком.

И снова я уже после Революции (21 января 1919 г.) встречаю в театральной столовой исхудалого Блока с сумасшедшими глазами, и он говорит мне: «Здесь все встречаются, как на том свете».

А вот мы втроем (Блок, Гумилев и я) обедаем (5 августа 1914 г.) на Царскосельском вокзале в первые дни войны (Гумилев уже в солдатской форме). Блок в это время ходит по семьям мобилизованных для оказания им помощи. Когда мы остались вдвоем, Коля сказал: «Неужели и его пошлют на фронт? Ведь это то же самое, что жарить соловьев».

А через четверть века все в том же Драматическом театре — вечер памяти Блока (1946 г.), и я читаю только что написанные мною стихи:

Он прав — опять фонарь, аптека,
Нева, безмолвие, гранит...
Как памятник началу века,
Там этот человек стоит —
Когда он Пушкинскому Дому,
Прощаясь, помахал рукой
И принял смертную истому
Как незаслуженный покой.

Александр Блок

В РЕСТОРАНЕ

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.

Я сидел у окна в переполненном зале,
Где-то пели смычки о любви.
Я послал тебе черную розу в бокале
Золотого, как небо, Аи.

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: — И этот влюблен.

И сейчас же в ответ что-то грянули струны,
Исступленно запели смычки...
Но была ты со мной всем презрением юным,
Чуть заметным дрожаньем руки...

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой, легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: — Лови!...
А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

19 апреля 1910

* * *

Старый, старый сон. Из мрака
Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там — забвенье навсегда.

Тень скользит из-за угла,
К ней другая подползла.
Плащ распахнут, грудь бела,
Алый цвет в петлице фрака.

Тень вторая — стройный латник,
Иль невеста от венца?
Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца.

В ворота́х гремит звонок,
Глухо щелкает замок.
Переходят за порог
Проститутка и развратник...

Воет ветер леденящий,
Пусто, тихо и темно.
Наверху горит окно.
Всё равно.

Как свинец, черна вода,
В ней забвенье навсегда.
Третий призрак. Ты куда,
Ты, из тени в тень скользящий?

7 февраля 1914

+ + +

«Триптих» ничем не связан ни с одним из произведений 10-х годов, как хочется самым четвероногим читателям, которые в «простоте» своей полагают, что это способ легче всего отмахнуться от 40-х. «Это старомодно — так когда-то писали». Кто, когда?

Может быть, это очень плохо, но так никто никогда не писал (и между прочим в 10-х годах).

В. М. Жирмунский очень интересно говорил о поэме. Он сказал, что это исполнение мечты символистов. Т. е. это то, что они проповедовали в теории, но никогда не осуществляли в своих произведениях (магия ритма, волшебство видения), что в их поэмах ничего этого нет.

Например (Блок о Комиссаржевской): «В. Ф. Комиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов».

Вот эту возможность звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова, Жирмунский и имеет в виду, говоря о «Поэме без героя». Оттого столь различно отношение к Поэме читателей. Одни сразу слышат это, этот второй шаг. Другие его не слышат и просто ищут крамолы, не находят и обижаются.

Все это я сообразила очень недавно, и, возможно, это и станет моим разлучением с Поэмой.

7—643

КУЗМИН

\+ \+ \+

Пусть глаза его, как озера,—
От такого мертвею взора,
Для меня он, как смертный час.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник
Лучезарнее, чем алмаз.

\+ \+ \+

И с ухватками византийца
С ними там Арлекин-убийца,
А по-здешнему — мэтр и друг.
Он глядит, как будто с картины,
И под пальцами клавесины,
И безмерный уют вокруг.

Федор Сологуб

* * *

Мерцает запах розы Жакмино,
Который любит Михаил Кузмин.
Огнем углей приветен мой камин.
Благоухает роза Жакмино.
В углах уютных тихо и темно.
На россыпь роз ковра пролит кармин.
Как томен запах розы Жакмино,
Который любит Михаил Кузмин!

Михаил Кузмин

Милому, чистому, благородному моему Всеволоду, единственному, которого люблю я больше всего на свете.

АКРОСТИХ

Всегда стремясь к любви неуловимой,
Скитался я, как странник меж людей,
Еще тебя не зная, чародей,
Воинственною облеченный схимой.

Очаровательною пантомимой
Любуясь, думал я: «Помолодей,
О сердце. Язвы от страстных гвоздей
Другим, а не тебе. Да идут мимо!»

Кощунственно я мыслил о любви!
Не зная близости чудесной встречи,
Я вдруг увидел сердце все в крови.

Зовешь меня мечем небесной сечи?
Еще зовешь? На радость иль на бой

Веди меня: я твой, я твой, я твой!

СОНЕТ-АКРОСТИХ

В последний раз зову тебя, любовь,
Слабеют силы в горестном усилье...
Едва расправлю радостные крылья,
Взбунтуется непокоренной кровь...
Ответь мне: да,— молю, не прекословь,
Лишь для тебя прошел десятки миль я,
О связки милые, о сухожилья,
Двойные звезды глаз, ресницы, бровь.

Кольцо дано не нá день, а навеки,
Никто другой, как я, тебя не звал,
Я вижу лишь тебя, закрывши веки...

Зачем прибой стремит свой шумный вал?
Едва разлившись, он отпрянет снова,
Во всех скитаньях ты — моя основа...

31 марта 1912 года СПб.

* * *

Тобой целованные руки
Сожгу, захочешь, на огне.
В. К.

Целованные мною руки
Ты не сжигай, но береги:
Не так суровы и строги
Законы сладостной науки.
Пожаром жги и морем мой,
Ты поцелуев смыть не сможешь
И никогда не уничтожишь
Сознанья, что в веках ты — мой.
Ты — мой и ты владеешь мною,
Твоим дыханьем я дышу
И стон последний заглушу
Перед стрелою неземною.
Поверь: судьба не просто случай,
Тебе открыла тайну сил,
Чтоб ты стрелу благословил,
Плененный прелестью певучей.

* * *

Ряд кругов на буром поле
Образует странно сеть...
Милый друг, не в силах боле
На обои я смотреть.

Выступают капли поту
И сжимается рука,
На обоях сквозь дремоту
Вижу буквы «В» и «К».
Память тихо улетает,
Застилает взор туман...
Сквозь туман плывет и тает
Твой «зеленый доломан».
Мнится: встанешь, поцелуешь,
Сердце весело отдашь...
Обернусь — ты все рисуешь,
Да скрипит твой карандаш.
Мысли бьются, мысли вьются,
Как зимой метель в трубе.
Буквы в сердце остаются,
Доломан же на тебе.

* * *

А. Ахматовой

Залетною голубкой к нам слетела,
В кустах запела томно филомела,
Душа томилась вырваться из тела,
Как узник из темницы.

Ворожея, жестоко точишь жало
Отравленного, тонкого кинжала!
Ход солнца ты б охотно задержала
И блеск денницы.

Такою беззащитною пришла ты,
Из хрупкого стекла хранила латы,
Но в них дрожат, тревожны и крылаты,
Зарницы.

1912

Из цикла «Форель разбивает лед»

ПЕРВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Ручей стал лаком до льда:
Зимнее небо учит.
Леденцовые цепи
Ломко брянчат, как лютня.
Ударь, форель, проворней!
Тебе надоело ведь
Солнце аквамарином
И птиц скороходом — тень.
Чем круче сжимаешься —
Звук резче, возврат дружбы.
На льду стоит крестьянин.
Форель разбивает лед.

ВТОРОЕ ВСТУПЛЕНИЕ

Непрошенные гости
Сошлись ко мне на чай,
Тут, хочешь иль не хочешь,
С улыбкою встречай.

Глаза у них померкли
И пальцы словно воск,
И нищенски играет
По швам убогий лоск.

Забытые названья,
Небывшие слова...
От темных разговоров
Тупеет голова...

Художник утонувший
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском...

А вы и не рождались
О, мистер Дориан,—
Зачем же так свободно
Садитесь на диван?

Ну, память — экономка,
Воображенье — boy,
Не пропущу вам даром
Проделки я такой!

ПЕРВЫЙ УДАР

Стояли холода, и шел «Тристан».
В оркестре пело раненое море,
Зеленый край за паром голубым,
Остановившееся дико сердце.
Никто не видел, как в театр вошла
И оказалась уж сидящей в ложе
Красавица, как полотно Брюлова.
Такие женщины живут в романах,
Встречаются они и на экране...
За них свершают кражи, преступленья,
Подкарауливают их кареты
И отравляются на чердаках.
Теперь она внимательно и скромно
Следила за смертельною любовью,
Не поправляя алого платочка,
Что сполз у ней с жемчужного плеча,
Не замечая, что за ней упорно
Следят в театре многие бинокли...
Я не был с ней знаком, но все смотрел
На полумрак пустой, казалось, ложи...
Я был на спиритическом сеансе,
Хоть не люблю спиритов, и казался
Мне жалким медиум — забитый чех.
В широкое окно лился свободно
Голубоватый леденящий свет.
Луна как будто с севера светила:
Исландия, Гренландия и Тулэ,

Зеленый край за паром голубым...
И вот я помню: тело мне сковала
Какая-то дремота перед взрывом,
И ожидание, и отвращенье,
Последний стыд и полное блаженство...
А легкий стук внутри не прерывался,
Как будто рыба бьет хвостом о лед...
Я встал, шатаясь, как слепой лунатик
Дошел до двери... Вдруг она открылась...
Из аванложи вышел человек
Лет двадцати, с зелеными глазами;
Меня он принял будто за другого,
Пожал мне руку и сказал: „покурим!"
Как сильно рыба двинула хвостом!
Безволие — преддверье высшей воли!
Последний стыд и полное блаженство!
Зеленый край за паром голубым!

ВТОРОЙ УДАР

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба!
Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?

Полость треплется, диво-птица;
Визг полозьев — «гайда, Марица!»
Стоп... бежит с фонарем гайдук...
Вот какое твое домовье:
Свет мадонны у изголовья
И подкова хранит порог,

Галереи, сугроб на крыше,
За шпалерой скребутся мыши,
Чепраки, кружева, ковры!
Тяжело от парадных спален!
А в камин целый лес навален,
Словно ладан шипит смола...

Отчего ж твои губы желты?
Сам не знаешь, на что пошел ты?
Тут о шутках, дружок, забудь!
Не богемских лесов вампиром —
Смертным братом пред целым миром
Ты назвался, так будь же брат!

А законы у нас в остроге,
Ах, привольны они и строги:
Кровь за кровь, за любовь любовь.
Мы берем и даем по чести,
Нам не надо кровавой мести:
От зарока развяжет бог,

Сам себя осуждает Каин...
Побледнел молодой хозяин,
Резанул по ладони вкось...
Тихо капает кровь в стаканы:
Знак обмена и знак охраны...
На конюшню ведут коней...

ДВЕНАДЦАТЫЙ УДАР

На мосту белеют кони,
Оснеженные зимой,
И, прижав ладонь к ладони,
Быстро едем мы домой.

Нету слов, одни улыбки,
Нет луны, горит звезда —
Измененья и ошибки
Протекают как вода.

Вдоль Невы, вокруг канала,—
И по лестнице с ковром
Ты взбегаешь как бывало,
Как всегда в знакомый дом.

Два веночка из фарфора,
Два прибора на столе,
И в твоем зеленом взоре
По две розы на стебле.

Слышно, на часах в передней
Не спеша двенадцать бьет...
То моя форель последний
Разбивает звонко лед.

Живы мы? и все живые.
Мы мертвы? Завидный гроб!
Чтя обряды вековые,
Из бутылки пробка — хлоп!

Места нет печали хмурой;
Ни сомнений, ни забот!
Входит в двери белокурый,
Сумасшедший Новый год!

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А знаете? Ведь я хотел сначала
Двенадцать месяцев изобразить
И каждому придумать назначенье
В кругу занятий легких и влюбленных.
А вот что получилось! Видно, я
И не влюблен, да и отяжелел.
Толпой нахлынули воспоминанья,
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешалися с живыми,
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял.
Двенадцать месяцев я сохранил
И приблизительную дал погоду,—
И то не плохо. И потом я верю,
Что лед разбить возможно для форели,
Когда она упорна. Вот и все.

1927

КНЯЗЕВ

\+ + +

Вкруг него дорогие тени.
Но напрасны слова молений,
Милых губ напрасен привет.
И сияет в ночи алмазной,
Как одно виденье соблазна,
Тот загадочный силуэт.

Всеволод Князев

* * *

Если бы у меня были капиталы,
Или хотя бы сейчас сорок копеек,
Я бы тебе купил подарок малый —
Чашку или желтых канареек.
Но у меня нету ничего на свете,
Стихов моих никому не надо...
Хочешь, я тебя нарисую и на портрете
Напишу: вот моя отрада?

* * *

М.А. К-ну

Я приеду ... войду с синим лацканом
В его комнату, полную книг...
Сяду в кресло,— быть может, обласканным,
А, быть может, и нет... В один миг
Все мне скажут глаза, осененные
Кружевами прошедших минут ...
Разлюбившие или влюбленные—
Они мне никогда не солгут...
Не солгут... и покорны и вверены
Обаянью ожившего сна,
Можем снова найти рай потерянный,
Рай, при смутном мерцаньи окна...

Сентябрь 1910

* * *

О.А.С.

Вот наступил вечер... Я стою один на балконе...
Думаю все только о Вас, о Вас...
Ах, ужели это правда, что я целовал Ваши ладони,
Что я на Вас смотрел долгий час?...

Записка?.. Нет... Нет, это не Вы писали!
Правда,— ведь Вы далекая, белая звезда?
Вот я к Вам завтра приеду,— приеду и спрошу:
«Вы ждали?»
И что же это будет, что будет, если я услышу:
«да»!

Июль 1912

* * *

Правда, забавно — есть макароны, и быть
влюбленным, как Данте?
Видеть жакеты и пальмерстоны, и быть влюбленным,
как Данте?
Громко смеяться, казаться довольным, носить
звенящие шпоры,
Красные галифе и погоны,— и быть влюбленным,
как Данте?
Слушать, как спорят о разных квартирах, как будто
мне безразлично,
Слушать про печи, про балконы,— и быть
влюбленным, как Данте?
Вовсе не странно, слыша Ваш голос, смотря на глаза
и руки,
Скрыть от других все слезы, и стоны,— и быть
влюбленным, как Данте!

* * *

Вы — милая, нежная Коломбина,
Все розовое в голубом.
Портрет возле старого клавесина
Белой девушки с желтым цветком!

Нежно поцеловали, закрыв дверцу
(А на шляпе желтое перо)...
И разве не больно, не больно сердцу
Знать, что я только Пьеро, Пьеро?...

* * *

Я сегодня катался, веселый, по набережной Невы!
А сердце,— ах, оно разрывалось от муки!...
Знать, что рядом не Вы, не Вы,
Знать, что другие целуют Ваши руки!

Потом... Я не помню... Играли «Лакмэ»,
Кто-то смеялся, что я близок к смерти...
«A mon poète et bien-aimé» —
В сотый раз перечитываю на милом конверте...

* * *

Любовью легкою играя,
Вошли мы только в первый рай...
Фед. Сологуб

Твои руки и глазки в тревоге
Сна любовного я целовал,
И все время неясный и строгий,—
Кто, не знаю,— меж нами стоял...

Но когда, распаленный, сгорая,
Я к твоей прикоснулся груди,
Я вошел в двери первого рая,
Позабыв странно-слышное: жди...

Я прошел с тобой к первому раю
Поцелуйною нежной игрой...
И я знаю, я знаю, я знаю,
Мы, как боги, войдем в рай второй.

* * *

Дождь... всюду мокро... никуда ни встать, ни сесть...
Я иду, и на дожде мои никто не заметит слезы...
Иду, никого не видя, никому не отдавая честь,
А на груди, ах, на груди у меня две алые, алые розы!..

Ее милые руки я вчера целовал в последний раз,
И она дала мне розы и нежно поцеловала...
«Я не могу не думать... и не желать Вас»...
Бедное сердце, что же ты биться перестало?..

СОНЕТ

Пьеро, Пьеро,— счастливый, но Пьеро я!
И навсегда я быть им осужден.
Не странно ли — нас четверо и трое,
И я один влюблен — и отделен!

Ах, рая дверь мне преграждают двое,
Но в «первый рай» я все равно введен,—
Пусть Арлекин закутан в плащ героя,
Моей любви не уничтожит он!

Я видел смех, улыбки Коломбины,
Я был обвит кольцом прекрасных рук...
Пусть я — Пьеро, пусть мне победа — звук,

Мне не страшны у рая Арлекины,
Лишь ты, прекрасная, свет солнца, руки
Не отнимай от губ моих в разлуке.

М.А. КУЗМИНУ

Нет, не зови меня, не пой, не улыбайся...
М. Кузмин (К С.Л.И.)

Ах, не зови меня, любимец Аполлона,
Будить напрасной лиры звон.
Меня уж не пленит любовная Верона
И ранней розы небосклон.

И где, где мне найти созвучья и напевы,
Созвучные струнам твоим,
Чтобы, венок из роз плетя, хариты-девы
Сказали: «им двоим, двоим»...

Я знаю, сердцем мне ты говоришь: «мужайся,
Приливом сменится отлив»...
Нет, не зови меня... но пой и улыбайся
В венке из лавров и олив.

7 сентября 1912

* * *

Вот в новом городе... Все ново...
Привез извозчик без резин
К гостинице, где Казанова
Когда-то жил и Карамзин,
И где кудесник Калиостро
Своих волшебств оставил след.
Идем по лестнице... Так остро
Очарованье давних лет.
Все кресла, зеркала, комоды
И рамы старые картин
Еще хранят восторги оды
И трели милых клавесин.
Свечей тяжелые шандалы
Стоят на шифоньере в ряд,
Как старой гвардии капралы,—
Хоть меркнут, но горят, горят...

А мне в зеленом доломане,—
Что делать мне? Лишь смерти ждать,
И на «Жильблаз де Сантилане»—
Романе, как сейчас гадать?
Гадать: дороги, скорбь, разлуки—
Что ждет меня в потоке дней?..
Но вот коснутся милой руки—
И ярче солнца свет свечей!

Митава
9 сент. 1912 г.

* * *

Вернулся из церкви... Три письма на столе лежат.
Ах, одно от нее, от нее, от моей чудесной!...
Целую его, целую... Все равно—рай в нем или ад!...
Ад?... но разве может быть ад из рук её—небесной...

Я открыл. Читаю... Сердце, биться перестань!
Разве ты не знаешь, что она меня разлюбила!...
О, не все ли равно!... Злая, милая, рань,
Рань мое сердце,—оно все влюблено, как было.

Рига, сентябрь 1912

* * *

Недаром зеркало сегодня разбили,
Недаром в церкви панихида служилась,
Часы в комнате соседней не били,
И во сне всё что-то в пропасть горы валилось.

Все предсказания верны, все недаром.
И письмо... оно в желтом недаром конверте...
Что мне теперь! Буду ль клоуном, монахом,
гусаром,—
Не все ли равно! Буду близиться к радостной смерти.

ПРАЗДНИК

Выхожу из церкви... На бульваре сотни людей,
Офицеры, дамы, девицы с косами,
Мимо гусары проводят своих лошадей,
И гимназисты смотрят с папиросами.

Все толпятся, смеются, кричат.
Смешались котелки с цветами и бантами,
И каждый чему-то глупо рад,
И каждая довольна, что идет с франтами.

А я вернусь домой, зажгу на столе свечу,
Занавескою темной задерну оконце,
И весь вверен далекого неба лучу
Буду петь её, мое голубое солнце!

Рига
окт. 1912 г.

* * *

Когда-то прежде я мог писать стихи в альбомы
И говорить в них о вуалях, говорить о стрелах,
И о том, что сердце изнывает от любовной истомы...
«Ах, если бы коснуться рук белых!..»

Но теперь я ничего не помню, ничего не знаю,—
Все слова и желания бесконечно далеко...
Что же можно желать, когда я пришел к светлому раю,

Когда две пунцовые розы в стихах Блока!..

* * *

И нет напевов, нет созвучий,
Созвучных горести моей...
С каких еще лететь мне кручей,
Среди каких тонуть морей!

Сияло солнце, солнце рая,
Два неба милых её глаз ...
И вот она — немая, злая,
И вот она в последний раз!

Любовь прошла — и стали ясны
И близки смертные черты...
Но вечно в верном сердце страстны
Всё о тебе одной мечты!

Декабрь 1912

1 ЯНВАРЯ 1913 Г.

За раскрытую розу — мой первый бокал!
Тайным знаком отмечена роза!
Рай блаженный тому, кто её целовал,—
Знаком нежным отмечена роза...

Ах, никто не узнает, какое вино
Льется с розы на алые губы...
Лишь влюбленный пион опускался на дно,
Только он, непокорный и грубый!

За таинственный знак и улыбчатый рот,
Поцелуйные руки и плечи —
Выпьем первый, любовный бокал в Новый год,
За пионы, за розы... за встречи!..

СУДЕЙКИНА

\+ \+ \+

Героиня поэмы (Коломбина) вовсе не портрет О. Судейкиной. Это скорее портрет эпохи, это 10-е годы, петербургские и артистические. А так как Ольга Судейкина была до конца женщиной своего времени, то, вероятно, она всего ближе к Коломбине. (Остальное — в моей поэме.) Говоря языком поэмы, это тень, получившая отдельное бытие и за которую никто — даже автор — не несет ответственности. Внешне она предельно похожа на Ольгу (смотри портрет Судейкина в Русском музее, в роли Путаницы)...

\+ \+ \+

26 августа 1961 г., Комарово

Кроме попытки увода Поэмы в предместья (Вяземская Лавра, букинисты, церковные ограды и т. д.) к процессу заземления относится и попытка дать драгуну какую-то биографию, какую-то предысторию (невеста-смолянка, кузина, ушедшая в монастырь — «Великий Постриг», и заколовшаяся от его измены Цыганка). Обе пришли из балета, и их обратно в Поэму не пустили («Две тени милые»). Может быть, они возникнут с одной из музык. Но самой Поэме обе девушки оказались совершенно не нужны. Другая линия его *настоящей* биографии для меня слишком мало известна и вся восходила бы к сборнику его стихов (*М. К.*).

Биография героини (полу-Ольга,— полу-Т. Вечеслова) записана в одной из моих записных книжек — там балетная школа (Т. В.), полонез с Нижинским, Дягилев, Париж, Москва — балаганы, художник, la danse russe в Царскосельском дворце и т. д. Всего этого Поэма не захотела. Интересно, чего же она еще захочет?

Цитируется черновик пушкинского стихотворения «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...», 1828):

Две тени милые,— два данные судьбой
Мне ангела во дни былые.

М. К.— Михаил Кузмин. Имеется в виду особая роль Кузмина в биографии Всеволода Князева. В пункте «художник», возможно, должна была найти отражение личность С. Ю. Судейкина.

«Русская» — танец, который входил в репертуар О. Глебовой-Судейкиной и который она исполняла в домашнем концерте у великого князя Кирилла Владимировича. Жизнеописание героини-танцовщицы должно было использовать эпизоды биографии балерины Татьяны Вечесловой, которой Ахматова посвятила стихотворение «Дымное исчадье полнолунья...» (1946).

Л. Ильяшенко. Из письма к А. Е. Парнису

11 декабря 1969 года

...Вы спрашиваете, знала ли я Олечку Глебову-Судейкину. Конечно, я ее знала, но встречалась с ней редко. Она была очень изящна, хорошо танцевала. Запомнился мне один случай. Я работала в 19-м году в Народном театре. Мы тогда давали по три спектакля в день. Утром и днем нас вывозили на заводы или предприятия, а вечером на стационаре. Мы даже не разгримировывались целый день. Тогда был голод, мы получали маленький паек, но от него сыты не были. Олечка одно время тоже работала в этом театре. Как-то на вечернем спектакле (я играла царицу Анну в пьесе «Василиса Мелентьева»), подправляя грим, я сказала: «Я очень устала, голодна и не знаю, как проведу тяжелую сцену отравления Анны, у меня совсем нет сил.» И вдруг Олечка подошла ко мне, отвесила низкий придворный реверанс и на белой бумажечке протянула мне одну большую вареную картошку. Вы не представляете себе, что тогда значила одна картошка. Я обомлела, не хотела принять такой жертвы. Но Олечка сказала, что ей очень хочется, чтоб я провела хорошо сцену. Я взяла и съела эту картошку, боясь уронить хотя бы кусочек кожуры. Сцену я провела хорошо и вызвала гром рукоплесканий. Когда я вышла за кулисы, там стояла Олечка, улыбалась и тоже мне аплодировала. Вот все, что мне запомнилось о ней. Я до сих пор вспоминаю о ней с чувством благодарности.

Михаил Кузмин

Ольге Афанасьевне Судейкиной

Пускай нас связывал издавна
веселый и печальный рок,
но для меня цветете равно
Вы каждый час и каждый срок.
Люблю былое безрассудство
и алых розанов убор,
влюбленность милую в искусство,
и комедийный нежный вздор.
На сельском лежа на диване
Вы опускали книжку вниз,
и в нежно-желтом сарафане
сбирали осенью анис.
Весенним пленены томленьем
на рубеже безумных дней,
Вы пели с пламенным волненьем
Элизий сладостных теней.
Вы, коломбинная Психея,
считаете воздушно дни,
и страстный странник, я, старея,
влекусь на прежние огни.
Двух муз беспечная подруга,
храня волшебство легких чар,
от старого примите друга
последней музы скромный дар.

11 июля 1918 года

Артур Лурье.
Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина

Но за гранью прошлых лет
Все, как призрак, все, как бред...
А. Блок

Дивные золотые косы, как у Мелизанды или как у *La fille aux cheveux de laine*[1] Дебюсси, громадные серо-зеленые глаза, искрящиеся как опалы; фарфоровые плечи и «Дианы грудь», почти не скрытая сильно декольтированным корсажем; чарующая улыбка, летучий, легкий смех, летучие, легкие движения,— кто она? бабочка? Коломбина? Или фея кукол, фея кукольного царства, озаренного вспышками бенгальских огней, где все — веселье и радость, где всегда праздник.

Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, волшебная фея Петербурга, вошла в мою жизнь за год до первой мировой войны. К ней меня привел Николай Иванович Кульбин. Я принес с собой две тетради своих «Греческих песен» на тексты Сафо в переводе Вяч. Иванова. Ольга Афанасьевна сразу полюбила мои песни, и это осталось навсегда. В те времена она просила, чтобы я их играл и пел при каждой нашей встрече.

Ольга Афанасьевна обожала музыку и искусство во всех его проявлениях, была насыщена им до предела. Живопись, скульптура, поэзия, театр,— все было ей одинаково дорого и близко. Она жила только искусством, создав из него культ. В ту первую встречу, она говорила с нами об Италии, откуда только что вернулась вместе с нашим общим другом Савелием Сориным. Они вместе ездили во Флоренцию, и о ней Ольга Афанасьевна говорила с невероятным восхищением; там она, между прочим, подружилась с каким-то францисканским монахом, который посылал ей корзины свежих фиг из сада аббатства, а Ольга Афанасьевна привозила ему цветы.

Центром эстетических переживаний Ольги Афанасьевны в те годы нашей молодости была итальянская Commedia

---

[1] Девушка с волосами цвета льна (*фр.*).

dell'Arte. О театре Карло Гоцци она могла говорить без конца; все персонажи итальянской комедии масок были её интимными друзьями, жившими в воздухе созданной ею фантастической реальности. Страсть к театру масок сбила Ольгу Афанасьевну с нормального пути. Ей, актрисе Александринского театра, любимой ученице Варламова, покровительствовал всесильный тогда Суворин. Восхищенный талантом Ольги Афанасьевны, Суворин звал её в свой театр, но под влиянием Судейкина она ушла в модернизм, к Мейерхольду, и пожертвовала громадной карьерой, которая перед ней открывалась так легко и свободно.

На сцене тогда царили пьесы Беляева, и Ольга Афанасьевна играла весь его репертуар,—«Псишу», «Даму с Торжка» и «Путаницу», о созданном ею образе Ахматова говорит в посвящении своей «Поэмы без героя» («Ты ли, Путаница-Психея», и т. д.); Судейкин написал очаровательный портрет Ольги Афанасьевны в этой роли. Играла она также в «Романе» Шельдона, «Стакане воды» Скриба, и, конечно, в пьесах Гольдони и Гоцци.

Ольга Афанасьевна была одной из самых талантливых натур, когда-либо встреченных мною. Только в России мог оказаться такой феномен органического таланта; стоило Ольге Афанасьевне, как истинной фее, прикоснуться к чему-либо, как сразу начиналась магия,—настоящая магия людей, магия чувств и магия вещей,—вещи как бы зажигались внутренним огнем. Как фея, Ольга Афанасьевна имела ключи от волшебных миров, и ключи эти открывали невиданное и неслыханное; все вокруг нее сверкало живым огнем искусства.

Эта волшебная фея происходила из самой глубины народа, из сердца России, Псковской губернии. Дед ее—крестьянин, прадед—крепостной. Помню фотографию деда, снятую во вкусе старых дагерротипов: дед восседал за круглым столиком, на котором красовался букет цветов и дедов цилиндр. Был дед бородат, в длинном сюртуке, по праздникам носил резиновые калоши, как и полагалось в те времена. К этому деревенскому деду Сергей Юрьевич Судейкин, надежда русского модернизма, утонченнейший эстет, ездил с Ольгой Афанасьевной летом на этюды; жили они в избе и о проведенном времени говорили с восторгом.

Отец Ольги Афанасьевны был петербургский чиновник, типа бедных чиновников Достоевского. Он частенько запивал, и Ольга Афанасьевна, маленькой девочкой, искала его по трактирам. Найдя отца, она брала его за руку и вела домой, а отец и его пьяные друзья, глядя на девочку, одетую в материнский платок, заливались горькими слезами.

Своих близких и самых интимных друзей Ольга Афанасьевна любила принимать в знаменитом «театральном домике» Озаровского. В этом восхитительном домике была собрана мебель карельской березы Елизаветинской эпохи, клавесины, венецианские зеркала, русское стекло, фарфор, вышивки, портреты Боровиковского и красавиц Венецианова. Среди этих сокровищ Ольга Афанасьевна царила как фея; визиты к ней были сплошным праздником, и всякая встреча должна была быть чем-нибудь ознаменована,— то ли подарком, то ли каким-нибудь тонким угощением, приготовленным ею самой; она была на все руки мастер — и печенье печь, и варенье варить, и грибы солить, и шить шелками, и вышивать бисером, и рисовать. Делала она также куклы, и создавала целые шедевры персонажей и костюмов: Дон Жуан, Царица Ночи, Дездемона, Гамлет, д'Артаньян,— фантазия ее была неисчерпаема. Одну такую коллекцию Ольга Афанасьевна подарила мне; куклы хранились в особых коробках, откуда доставались для прихода друзей; все были восхищены этими дивными игрушками. Ольга Афанасьевна великолепно знала стиль любой эпохи, и вкус её был безупречен. Помню, как она любила ходить на Александровский рынок, где знала всех торговцев. Оттуда она приносила всевозможные невероятные вещи, раскопанные ею среди всяческой рухляди: старый фарфор, табакерки, миниатюры, безделушки.

Ольга Афанасьевна была всеобщей любимицей, и не было человека, который бы ею не восхищался. Постепенно она стала так популярна, что её стали приглашать для выступлений, которые тогда только входили в обиход русской жизни; например, она первой начала показывать, как модель, туалеты петербургских модных домов.

В ту эпоху было поставлено несколько знаменитых спектаклей, и среди них «Венецианские безумцы» Кузмина. Этот спектакль был показан в доме московского богача Носова,

и роскошь постановки была доведена до предела. Костюмы Ольги были сделаны по рисункам Судейкина, и о спектакле рассказывали как о феерическом зрелище.

Ольга Афанасьевна была исключительно музыкальна; у нее была великолепная музыкальная память и дивный слух. В любую минуту она могла запеть все, что угодно, не зная при этом ни одной ноты. Умела она петь с подголоском; когда я сочинял в Париже фортепианную «Токкату», то Ольга Афанасьевна, бывшая в моей студии и слушавшая, как я работал, моментально спела подголосок, симпровизировав слова: «Тут я матери родной поклонилася-а, не брани ты меня дорогая-а». Ольга Афанасьевна умела «опевать ноту»; с голоса ее я записал много народных песен, старинных: одну из них я использовал для своего «Арапа». О музыкальности Ольги Афанасьевны свидетельствует Кузмин в своей маленькой поэме, написанной о нас троих (при участии Юрия Юркуна, в те годы миньона милейшего Кузмина).

Теоретическая эстетика никогда не интересовала Ольгу Афанасьевну; я ни разу не слышал от неё интеллектуальных концепций, связанных с искусством. В её сознании и чувствовании все связанное с искусством было необычайно конкретно и вещественно. Тем не менее, она легко схватывала и понимала с полуслова любое интеллектуальное изложение или проявление эстетического канона, в какой бы области искусства он не выражался, независимо от эпохи и стиля. Выходило это у нее так просто и убедительно, словно она всю жизнь знала то, о чем слышала в данную минуту. Но все же опыт эстетического постижения возникал у нее всегда конкретно, на основе реального действия.

Ольга Афанасьевна выражала собой рафинированную эпоху Петербурга начала XX века так же, как мадам Рекамье — la divine Juliette — выражала эпоху раннего Ампира. Вкус Ольги Афанасьевны был вкусом эпохи; стиль ее был также стилем эпохи, утонченный и вычурный.

Воздушные пути, Нью-Йорк, 1967, № 5.

Валентина Веригина. Из «Воспоминаний о художнике С. Ю. Судейкине»

Сергей Юрьевич наряду с декоративными работами любил делать эскизы театральных костюмов и отлично умел объяснить театральным портным, как выполнить костюм по его эскизу. Нравилось художнику также выдумывать новые платья, руководствуясь модами, которым он придавал эффект судейкинской простоты. Это было замечено всеми, когда жена Сергея Юрьевича Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина стала появляться на премьерах балетов в интересных туалетах. Известная в Петербурге портниха А. К. Иванова, интересовавшаяся заказчицами из артистической среды, сказала мне однажды: «На днях у меня была Глебова-Судейкина. Сняла пальто и оказалась в миленьком платьице, которое держалось на английских булавках! Говорят, она одевается по эскизам мужа? Но кто же ей шьет?!» Я не знала, кто шьет Ольге Афанасьевне. Думаю, что художник просто на фигуре жены сам делает драпировку, накалывая на чехол. Я посоветовала Ивановой не ждать эскиза, а действовать самой: «Вы тоже художница, а Судейкин набросал вам эскиз английскими булавками!»

В 1906 году Ольга Глебова кончила школу Александринского театра и поступила вместе с нами в Театр Комиссаржевской (на Офицерской). Она была хорошенькая, с прекрасным цветом лица и стройной фигурой. Мы встретились с ней на первом собрании труппы, причем сразу обнаружилась вычурность манер Ольги Афанасьевны. Скромная барышня в сером костюме, здороваясь, подавала руку не просто, а выставляла вперед плечо и делала волнообразное движение корпусом. Еще более претенциозно звучала ее речь: было заметно утрированное подражание петербургской манере произношения гласных. Спустя некоторое время у нас стали говорить: «Олечка Глебова подкривливается». Впрочем, говорилось это без злобы, с добродушной улыбкой, потому что сама Олечка никогда никого не высмеивала, никому не завидовала, была приветлива и не была вульгарна. Я вообще не замечала, чтобы она старалась кого-либо очаровывать. Я думаю, что, в конце концов, она просто пыталась найти для себя некую внешнюю форму.

Прирожденный артистизм превратил ее сначала в «манерную» барышню, а в дальнейшем ей помог художник Судейкин, за которого она вышла замуж, став его «креатурой».
В течение некоторого периода, не знаю насколько продолжительного, Ольга Афанасьевна была неотделима от художника Судейкина. Он сделал из нее произведение искусства, исходя из ее индивидуальности. Олечка очень изменилась: ее жеманство как-то преобразилось. «Манерничанье» перешло в некий «маньеризм», который несовместим ни с чем безвкусным. Ольга Афанасьевна очень скоро усвоила манеру выражать свои мысли так, как было свойственно ее кругу людей искусства.
По совету Судейкина она занялась вышиванием и прочими «изящными» искусствами, что пошло ей на пользу. В конце концов она сама стала художницей, создательницей художественных кукол, получивших известность в Париже. Еще до этого в Петербурге она проявила себя как танцовщица. Она с успехом танцевала на сценах артистических подвалов «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». Как раз в этот период в жизни художника Судейкина и его жены произошла перемена. Они отошли друг от друга, все же оставаясь приятелями.

В «Привале комедиантов»

Насколько я помню, к концу 1915 года подвал «Бродячей собаки» перестал существовать для артистической богемы. Б. К. Пронин (его создатель) и В. А. Лишневская сняли большое подвальное помещение на Марсовом поле и приступили к созданию «Привала комедиантов». С. Ю. Судейкин, который с большим увлечением щедро расписывал подвал «Бродячей собаки», теперь перекочевал на Марсово поле в «Привал комедиантов», где художнику поручили оформление зрительного зала и примыкающей к нему небольшой комнаты.
Так как Б. К. Пронин был моим давнишним товарищем по школе Художественного театра и по работе с В. Э. Мейерхольдом, мы часто виделись с ним у меня и у общих знакомых. А в 1915 году я познакомилась с его женой В. А. Лишневской и посещала их еще в неустроенном, холодном

«Привале комедиантов». Однажды встретила там С. Ю. Судейкина в компании О. А. Глебовой, музыканта Лурье и его жены. Все были в зимних пальто.

Сергей Юрьевич внимательно разглядывал потолок, очевидно, что-то проектируя. Я поговорила о чем-то незначительном с Ольгой Афанасьевной и ушла.

Потом Судейкин начал работу, и я уже не заглядывала в его помещение, бывая в «Таверне», где можно было беседовать с друзьями у горящего камина (работы архитектора Фомина). Когда «Привал комедиантов» открылся, работы Судейкина оказались выше всяких похвал. Художник показал мир прекрасного по-новому. Прежде всего чувствовалось, что тут все неспроста. Удивляло нечто несвойственное Судейкину вообще и в то же время явно созданное смелой фантазией этого художника. Перед глазами зрителей предстал удивительный мир, изображенный скупыми глубокими тонами. На черном фоне, тогда неожиданном для плафона, были разбросаны крупные осколки зеркал в цветном обрамлении выпуклой лепки преимущественно бирюзового оттенка. В глубине зала сияла приглушенной позолотой сцена с полуоткрытым посередине занавесом пурпурового цвета. Со ставни закрытого окна грозила своим таинственным обликом черно-белая баута, похищающая чье-то отражение в зеркале. Из зрительного зала был проход в следующую комнату, которую посетители «Привала комедиантов» называли впоследствии «дьявольской комнатой».

Там на стене все увидели изображение Олечки Глебовой, это была несомненно она, но мне показалось, что она находится во власти каких-то неведомых чар... Может быть, тут сказалось актерское воображение, но эта женщина-кукла на моих глазах все время странно менялась, как бы оживая... К ее плечу, пытаясь поймать ее взгляд, склонился некто с мефистофельским профилем и с рожками. «Напрасно»,— подумала я. Мне казалось, что она смотрит куда-то мимо, и, конечно, потому, что она в большей степени чародейка, чем этот обыденный дух Вселенной.

Мне казалось, что золотые волосы «чаровницы» как бы под действием легкого ветерка чуть-чуть колыхались и фигура, изображенная нежными тонами восхитительных красок, порой виделась в некоем мерцании, а потом вдруг станови-

лась ясной. Эту волшебную игру, несомненно, затеяли краски. Тут действовало во всю силу профессиональное мышление живописца, порой изощренное, но всегда рождающее красоту. Близкие друзья «Привала комедиантов» еще раньше, до официального открытия, могли ознакомиться с его оформлением. Я сразу стала сравнивать роспись «иронической» комнаты со зрительным залом, пытаясь уяснить себе, есть ли тут какая-либо связь.

Одно было несомненно: обаятельный динамичный портрет О. А. Глебовой есть последняя дань художника Судейкина ее образу, который он углубил, сделал загадочно значительным. Все это сотворила интуиция живописца. В зрительном зале действовал Судейкин-оформитель, выполнявший театральную работу при помощи иных приемов, но не менее талантливо.

Здесь все было великолепно само по себе. Однако не только это. Художник создал для различных представлений в «Привале» такую художественно обобщенную обстановку, которая их облагораживала и поднимала. Особенно подошло к «Привалу» и запомнилось представление театра марионеток (Слонимской). Что за чудесные актеры-куклы представляли перед нами! Эти куклы-марионетки были выполнены по эскизам Добужинского, а пели за них Зоя Лодий и прекрасный тенор (фамилию его не помню). Чистый волшебный голос певицы удивительно подходил к лирическому облику куклы-героини.

Маленький кавалер, горестно разводя ручками, поднимая свой деревянный меч, пел: «Я хотя не на коне, но как рыцарь умираю... Королева! Ваше имя повторяю!»

А моя мысль невольно обращалась туда, где на стене таинственно мерцал образ О. А. Глебовой. Мне казалось, что к ней и относятся признания в любви изящного кавалера, а не к ангелоподобной куколке-принцессе. Теперь передо мной через много лет при воспоминании о вечере марионеток в «Привале комедиантов» Судейкин и Добужинский встают рядом и даже хочется сказать больше, что я вижу, как Судейкин гостеприимно встречает в своем алмазно-бирюзовом дворце восхитительный кукольный народ, созданный изящной фантазией Добужинского. Сквозь длинный ряд прошедших лет я все еще вижу зеркальные меда-

льоны, как бы отражающие все это сказочное представление, слышу звенящий инструментальный голос Зои Лодий и все еще верю в волшебство красок и изящество форм. Продолжая бывать в «Привале», я думала по временам, что это помещение с его оформлением вообще должно располагать к творчеству. Все созданное здесь Судейкиным определенно указывало на близость художника с искрометной фантазией Эрнста Теодора Амадея Гофмана.
Этот тонкий и смелый «причудник» всегда был одним из моих любимейших писателей. К тому же я стала догадываться, что он уже проник в «дьявольскую комнату» «Привала». Разве в изменчивый, загадочный облик О. А. Глебовой не вселился уже «небесный образ — адский дух Юлии-Джульетты»? И не сам ли злорадно-дерзкий Доктор Дапертутто изображен там в образе некоего музыканта с мефистофельским профилем? Да, разумеется, это было так...

| *Коган Д.* С. Ю. Судейкин. М., 1974

Михаил Кузмин. Путаница

Те, кому слова: «сороковой год», «Александринский театр», «Тальони», балет — не пустой звук, кто влюблен в «золотую театральную пыль», кого волнуют рисунки А. Бенуа и М. Добужинского, заставляют сладко и несколько опасно мечтать рассказы С. Ауслендера, кто и теперь задумывается, видя театральный разъезд после балета,— те поймут и оценят милую и пленительную «Путаницу» Юрия Беляева. Мы не знаем, можно ли воскресить старинный водевиль,— безгрешное «дурачество» прежних лет, без рискованных мест, раздеваний и т. п. атрибутов современного театра, но благодарны от души автору, заставившему нас снова улыбнуться и вздохнуть, как вздыхаешь в детстве, засыпая после веселого дня. Это — не только самая свежая и интересная вещь из репертуара Малого театра, но между русскими пьесами других театров мы не знаем за этот год более милого, трогательного и детски-пленительного зрелища. Г-жа Глебова, дебютировавшая в роли «Путаницы», внесла все старомодное очарование, лукавое простодушие и манерное

кокетство в свои интонации, жесты и танцы. Лучшей «Путаницы» мы бы не могли представить. Все, в ком жива любовь к богатству, завещанному нам дедами и отцами, не могут не быть благодарны Ю. Беляеву, О. Глебовой и милому сороковому году за тот цветочек, что так неожиданно расцвел в стенах Малого театра.

| *Аполлон*, 1910, № 4.— (Хроника: Петербургские театры).

\+ + +

Кстати, о Путанице. Все, что я знала о ней до вчерашнего дня (6 июня 1958) было заглавие * и портрет О. А. в этой роли, сделанный С. Судейкиным. Оригинал в Русском музее, авторская копия в Минском музее. Вчера мне принесли пьесу, поразившую меня своим убожеством. В числе источников Поэмы прошу ее не числить.

7 июня 1958

Невольно вспомнишь слова Шилейко: «Область совпадений столь же огромна, как и область подражаний и заимствований».

Я даже, да простит мне Господь, путала ее с другой пьесой того же автора «Псиша», которую я тоже не читала. Отсюда стих:

Ты ли, Путаница-Психея...

Федор Сологуб

* * *

О. А. Глебовой-Судейкиной

Не знаешь ты речений скверных
Душою нежною чиста,
Отрада искренних и верных —
Твои веселые уста.

Слова какие ж будут грубы,
Когда их бросит милый рок
В твои смеющиеся губы
На твой лукавый язычок!

Михаил Струве

* * *

О. А. Глебовой-Судейкиной

А здесь еще у нас тепличный душный воздух,
И в газовых волнах французские духи.
Здесь электричество нам заменяют звезды
И черный саксофон преобразил стихи.

Но вот, в Лютецию, где от лиловой краски
Измученным глазам уже раскрыться лень,
Вы белым Ангелом слетели, Ярославским,
Золотокудрый и голубоглазый день.

Напор зеленых льдов и светлых облак ризы,
Все сразу вспомнилось в бесснежной толкотне.
Давайте говорить о нашем Парадизе,
Где было сладко вам, где было сладко мне.

Декабрь 1925

Михаил Александрович Струве (1890—1948) — участник 2-го петроградского Цеха поэтов, друг Гумилева, с 1920 года — в эмиграции.

8—643

Игорь Северянин

ГОЛОСИСТАЯ МОГИЛКА

О. А. С.

В маленькой комнатке она живет,
Это продолжается который год.

Так, что привыкла почти уже
К своей могилке в восьмом этаже.

В миллионном городе совсем одна:
Душа хоть чья-нибудь так нужна.

Ну вот, завела много певчих птиц,—
Былых ослепительней небылиц,—

Серых, желтых и синих — всех
Из далеких стран из чудесных тех,

Где людей не бросает судьба в дома,
В которых сойти нипочем с ума...

Париж, 12 февраля 1931

НЕДОБРОВО

\+ + +

Что над юностью встал мятежной,
Незабвенный мой друг и нежный,
Только раз приснившийся сон.
Чья сияла юная сила,
Чья забыта навек могила,
Словно вовсе и не жил он.

\+ + +

Ты! кому эта поэма принадлежит на 3/4, так как я сама на 3/4 сделана тобой, я пустила тебя только в одно лирическое отступление (царскосельское). Это мы с тобой дышали и не надышались сырым водопадным воздухом парков («сии живые воды») и видели там

...траурниц брачный полет...

(1916. Нарциссы вдоль набережной).

А. Кондратьев. Из очерка «Близкие тени»

... исхудалое лицо с печатью чахотки молодого еще человека, к чьим тихим словам прислушивались когда-то его бывшие профессора.

Так интересен был полный неожиданных пародоксов и эрудиции его разговор. Это был знаток истории, литературы и метрики, античной и новой. Авторитету моего бедного друга и его речам охотно покорялись члены посещавшихся им поэтических кружков, даже такие, которые значительно ранее его выступили на арену литературы. Незамет-

но для других, этот человек был законодателем вкусов, и вдохновенным словом своим заставлял окружающих его молодых писателей воспринимать тот или иной взгляд на искусство, историю и литературу. Ему принадлежит между прочим осуществленная одним из его поклонников мысль основать общество лиц, интересующихся вопросами религии, под названием «София».

Но больной мой друг уже не мог стать членом этого общества. Осенью 1918 года я покинул его в Крыму, в довольно плохом состоянии, почти без средств, хотя у него с женою было до 5000 десятин лесного имения в Финляндии...

Волынское слово, Ровно, 1921, 22 октября.
Александр Алексеевич Кондратьев (1876—1967) — поэт.

Н. Недоброво. Письмо к А. Блоку

22.XI.II. Кавалергардская, 20

Дорогой Александр Александрович!

Позвольте мне от души благодарить Вас за присылку «Ночных часов», получение которых тем более меня тронуло, что оказалось для меня неожиданным.

Книга Ваша произвела на меня самое глубокое впечатление: многое, должно быть, надо оставить за спиной, чтобы так непосредственно притронуться к простой жизни, ничего не потеряв из того особенного, иномирного обаяния, которое может быть близко названо только прилагательным от Вашего имени. Оттого и велика разоблачающая сила «Ночных часов».

Если я перечислю несколько заглавий: «Под шум и звон», «Весенний день прошел», «Грустя и плача», «Май жестокий», Вы увидите, какие стороны Вашего творчества особенно на меня воздействуют.

Стихотворения о России — тем, в чем они ее касаются — затронули меня меньше, и, верно, потому, что Россия представляется мне гораздо менее пестрой, чем Вам, но более архитектурной. Поистине, наши годы — не время завершенья, и, кажется, Вы поторопились, укорив ее стихом: «Но до Царьградских святынь не дошла».

Известный ревнитель словесности, я, конечно, нашел в книге несколько внешних погрешностей — против русского языка; но я же упивался естественной напевностью стихов, при которой Вам можно, как в «Мае жестоком», три раза поставить в рифму один и тот же глагол и, вопреки правилам, существующим для тех, кому они должны заменять уши, сделать стихи чарующими именно этим.

Я бы уже давно написал это письмо, да только вчера узнал Ваш адрес у В. И. Иванова.

Еще раз сердечно благодарю Вас. Вам душевно преданный

Недоброво

Вячеслав Иванов

ОТВЕТ

Н. В Недоброво

По сердцу мне и по мысли моей
ты ответствуешь, добрый,
Речи напрасной того, кто б, в укоризну певцу,
Сорванных роз пожалел, позавидовав жатве
багряной:
Много прекраснейших есть о́крест волшебных
садов,
Издали виденных мной. Обетованных кущ
соглядатай,
Сильным кошницы я нес — юную мощь
разбудить...
Ты ж и твой ласковый друг, с глядящими в душу
глазами,
Мните ль, ревнивцы, одни быть господами
земель —
Той, чье мне каменье *ты* самоцветное на́ руку
сыпал,—
Той, чьи в теплицах *его* странные дышат цветы?
Вольных набегов добычу — что́ прячете?
Смелым нестыдно
Алчных на гибель взманить нетерпеливую рать!

Михаил Струве

В КРЫМУ

*Памяти Н. В. Недоброво**

... где обрывается Россия
Над морем Черным...

О. Мандельштам

В разрезы желтые, в скалистый брег
Впустило море синие зализы.
Над самым морем белый дом. Чинар
И лавровых кустов сплошная стая
Теснится у крыльца. За домом — кверху
До первого шоссе раскинут лысый,
Каменьями усеянный пустырь,
Приют корявых пробковых дубов
И высохшей полыни. Над шоссе
Полого поднимаясь площадями,
Уходит виноградник. Между двух
Таких квадратов, глиняной дорожкой
Я проходил на дачу, на веранду,
Где на кушетке, под мохнатым плэдом
В чахотке умирал Недоброво.

Мой бедный друг. Я помню, как сейчас,
Той золотистой осени прохладу
Благоуханную. Больной ваш голос
И исхудалых рук рисунок слабый
На темном плэде. Раненым орлом,
Оленем гордым в тишине достойной
Вы угасали...
                                        После долгих лет
В чужом краю, хлебнув глубоко горя,
Разжалованный жизнью, испытав

---

* Н. В. Недоброво, выдающийся молодой русский филолог и поэт. Один из лучших знатоков Тютчева и Грибоедова. Скончался в Крыму в 1919 г.

Презрительную жалость чужеземцев
И холод близких, я сегодня вспомнил
С особой точностью ваш крымский домик
И вас, мой друг.
                    И вот со всею силой,
Со всем предельным напряженьем духа,
Так, чтобы вы могли меня услышать
Вы, беспробудно спящий в русских недрах,
Вам шлю привет.

Я вам завидую. Моим скитаньям
Конца не видно, и земля родная
Для нас, осколков рухнувшей державы,
Закрыта. Вам спокойнее. Вы — спите
В Тавриде сладостной. Гурзуфский ветер,
Которым некогда дышал и Пушкин,
Трепещет над холмом могильным. Волны,
Его встречавшие могучим гулом,
Шумя протяжно, пестуют ваш сон,
Вздымают кипарисы черный пламень
В лазурный воздух. И щебечут птицы
На русском языке.

Париж. Апрель. 1930

Осип Мандельштам. Из книги «Шум времени»

Язвительно-вежливый петербуржец, говорун поздних символических салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы предстательствовать за него. Речь его, и без того чрезмерно ясная, с широко открытыми гласными, как бы записанная на серебряных пластинках, прояснялась на удивленье, когда доходило до Тютчева, особенно до альпийских стихов: «А который год белеет» и «А заря и ныне сеет». Тогда начинался настоящий разлив открытых «а»: казалось, чтец только что прополоскал горло холодной альпийской водой.

Юлия Сазонова-Слонимская. Николай Владимирович Недоброво

ОПЫТ ПОРТРЕТА

Н. В. Недоброво умер молодым. Его биография очень короткая. Он родился в 1884 году в старинной дворянской семье, до десяти лет прожил в родительских имениях Тамбовской и Курской губерний, и после окончания курса гимназии в Харькове приехал в Петербург, в котором провел всю остальную часть своей жизни, став истым петербуржцем. В 1906 году он окончил курс петербургского университета по историко-филологическому факультету, специально занимаясь, под руководством академика Александра Николаевича Веселовского. В университете им было написано исследование о тютчевской поэзии. В университете же началась его дружба с А. А. Блоком, с которым он одновременно кончал курс. Вся дальнейшая деятельность Н. В. Недоброво протекала в Петербурге в тесном кругу знавших его. Из Петербурга он уехал умирающим. После трех лет борьбы с чахоткой он умер в Ялте 3 декабря 1919 г.

Тонкой цепью любви и уважения к Н. В. Недоброво были связаны многие деятели современности,—смерть его заставила мучительно дрогнуть эту цепь.

Николай Владимирович Недоброво был чрезвычайно тонок, с узкими, чуть покатыми плечами и поднятой на высокой крепкой шее узкой головой. В его внешнем облике, прежде всего, запоминались руки с узкой, нежно-розоватой длинной кистью, с тонкими нежными пальцами — руки редкой красоты и выразительности. И запоминался ослепительный фарфоровый блеск его кожи, поразительно сочетавшийся с резкими очертаниями его мужественного лица. Решительный нос с горбиной, два крыла широких «соболиных» бровей над продолговатой узостью длинных глаз, почти спрятанных в тихое время и вдруг расширявшихся в открытое голубое сияние: редкий человек мог вынести это голубое сверкание, и часто спорщик отступал не перед логическими доводами Николая Владимировича, а перед внезапно раскрывшимся синим блеском его глаз. В гневе глаза

становились большими и синими, с черным огнем в середине, блистали прямо на ослушника,— и всегда в этом гневном блистании чувствовалась правда возмущенного духа.

В лице его бывал и тихий блеск: при изгибе узких ярких губ блистали «жемчужными» переливами ровные белые зубы. Губы были самой резкой и самой изменчивой чертою в лице. Когда они сжимались, опуская углы книзу, общение невольно прекращалось; но те же неприязненные сухие губы, раздвинутые длинной улыбкой, становились детски приветливыми, радостными. Иногда углы приподнимались, и опускалась середина, создавая странный узор — это при стараниях уловить собеседника в петлю своих умозаключений.

Тонкость, узость линий была основным признаком внешнего очерка Николая Владимировича, нежность и блистание были основою его красок. Тонкость линий почти неестественная, в сочетании с прозрачностью красок почти женственной, создавали общее впечатление хрупкости. «Перламутровый мальчик», звали его в интимном кругу в пору его студенчества. «Он фарфоровый», пугались друзья потом, когда видели узкий очерк застенчиво улыбавшегося Николая Владимировича среди реальных «трехмерных» фигур остальных собравшихся. Особенности внешнего облика отличали его сразу: его нельзя было пропустить, не заметить. Люди, видавшие его мельком где-нибудь в людном месте, с полной точностью вспоминали его через много лет.

К этому добавлялось ощущение несовременности: «у него лицо Чаадаева», «он совсем из сороковых годов». Такой тонкий, хрупкий, что, кажется, всякий может его обидеть — но вот оказывается он очень силен и узкое тело его напряжено крепкими мускулами. Такой нежный, «фарфоровый», что, кажется, дуновение ветра может его погасить — но вот, оказывается, годы болезни и несчастий не изменили его: все тем же перламутром блистало его лицо за несколько дней до смерти, и так же безупречны были линии узких рук, когда они уже держали кипарисовый крест с обвивавшей его белою розой.

Внешний облик был отражением внутреннего существа. Тонкость его диалектических построений, узкость — узкость летящей по одному направлению стрелы — и ослепитель-

ный блеск мысли, иногда воспринимавшейся лишь блеском,— были основными чертами его мышления. Казалось, мысль его совсем не реальная; казалось, это только блистание парадокса;— но вот проходит время, каление исчезает, и обнаруживается твердая стальная основа мысли, ее точное соответствие реальности. Николай Владимирович Недоброво многое предсказал с точностью даже числовой: он не интуицией угадывал, а логикой исчислял.

«Мир будет заключен в 1918 году»,— говорил он в 1915 и 1916 гг., когда многие ждали скорого окончания войны — и доказывал это комбинированием фактов. Движение революции,— начала которой он не видел из-за увлекшей его на юг чахотки, но колыхания которой он ощущал в Ялте,— он развивал мысленно с точностью, пока не поколебленной. Теперь, в свете свершившегося, кажутся неудивительными его пророчества: «а как же могло быть иначе?»;— тогда же он многим казался фантазирующим чудаком. В пору первых дней Керенского, он подробно рассказывал о победе большевиков, о разорении крестьянского хозяйства, о голоде, даже о пресловутой «помощи Антанты» Добровольческой Армии; иногда, увлекаясь фантазией, он рассказывал будущие эпизоды антропофагии и живописал «невероятные» события — как жутко было через несколько лет читать эти самые эпизоды в газетах уже в виде заметок реального быта. Выводя логически антропофагию из мыслимого им движения голода, он рассказывал о ней в тоне фантастики, как бы сам стараясь придать своим выводам менее убедительную форму — но с какой точностью был им предвиден путь стихий.

Способность точно видеть вперед, «перевертывать страницу», исходила у него из совершенной законченности его внутреннего круга идей, которая делала его вполне независимым от движения вещей. События не могли «захлестнуть» его, не могли ни в чем поколебать его — как будто он стоял на незыблемом островке среди колебания стихий. События могли быть для него страданием, но не могли влиять на него, не могли «открыть» ему чего-либо: все как будто дано было ему изначальным опытом.

Духовно он оставался неизменно тем же в 1919 году, каким был в 1912 году,— лишь тело его, под влиянием острого

восприятия событий истончилось до полного исчезновения. Объяснялась эта свобода его от внешнего — несвободой его от внутреннего. Он весь был вкован в свой духовный мир, по отношению к которому осуществлял проблему свободы воли: он мог, но не хотел нарушить свой внутренний закон. Выводы его исходили из этого внутреннего мира, а не строились на впечатлениях внешнего. Поэтому, война и революция могли убить его физически, но духовно не качнули ни разу. За всю жизнь он не сказал ни разу: вот вчера я увидел и сразу понял... Он приводил иногда эти примеры внешних совершений для пояснения своей мысли другим, как показывают для наглядности картинки детям (хоть и предпочитал развивать мысль отвлеченно, без доказательств фактами), но ему самому эти картинки не были нужны в ходе умозаключений. Это составляло причину его кажущейся несовременности. Он казался не связанным со своей эпохой, хоть и был в мысли своей, в духовной сути своей самым современным из современников, ибо современность отложилась в нем не одним только каким-либо случайно его задевшим событием,— а вся ее сущность отложилась в нем абстрактными кристаллами, сложив замкнутый и слитный мир точных идей. Как ни был отличен от других и как ни казался подчас одиноким Николай Владимирович, он был человеком своей эпохи, быть может наиболее полно и наиболее самоотверженно ее воплотившим. Это придает особую ценность его образу, уже ускользающему во времени, и обостряет желание описать его во всей его целостности.

Каждая его случайная фраза, мимолетная парадоксальная улыбка были логически сцеплены с внутренним кругом его идей, с неизбежностью вытекая из них. Иногда эти вылетевшие из его замкнутого мира птицы казались странными, совсем для него неожиданными — «ах, уж эти парадоксы Николая Владимировича!»

Отчего вдруг «Хижина дяди Тома» нехорошая книга и не следует давать ее детям? Совсем непонятна эта брошенная вскользь фраза. Отчего Андерсен вредный писатель, разрушительно действующий на детскую душу? Андерсен! «друг детей!» — да это совсем нелепо.

Но в ходе идей Николая Владимировича мысли эти были

вполне ясны: «Хижина дяди Тома» призывает только к гуманности, к удовлетворению легкими достижениями «гуманной» культуры, а Н. В. Недоброво был противником теплого гуманизма во имя горячего братства, он отвергал культуру гуманизма во имя истинной культуры действенного христианства; и разжижающая доброта Бичер Стоу казалась ему лишь ослаблением духа: отпущу раба на волю, стану добрым и будет мне тихо.

Вцепленный в круг великих идей человечества, Андерсен становится нищим: в каждой почти сказке он доказывает тщету подвига, бесцельность любви — как же дать его детям, которые должны знать необходимость и силу подвига, верить в победу неизменной любви? и как бедна казалась бы история человечества, если бы прав оказался Андерсен, взявший мерилом суждений о мире свою собственную печальную биографию!

Так, связанный с основными идеями, парадокс оказывался у Н. В. Недоброво точно выверенной мыслью, как будто компас носил всегда с собою Николай Владимирович, компас, не дававший ему сбиться в направлении. У него было точное знание своего пути,— и потому-то так отчетливо, так веско звучали его слова.

Но знание не свойственно людям,— оно разрывает ткань их жизни. И у Николая Владимировича не было легкой жизни. При полном благополучии его биографии, он был по существу — несчастный, не имевший жизни. Ранняя смерть оказалась естественной у него.

Он считал себя не имевшим удачи, ничего не получившим даром от жизни — все было добыто победою, оружием. И он часто повторял с горечью: «лишь незаслуженное — благо». Он приводил в пример удачи случайную встречу с человеком, который именно нужен в данный момент: как хорошо, что встретил вас сегодня! Он утверждал, что даже такой простой удачи не имел ни разу в своей жизни: никогда он не встретил так, случайно, человека нужного, а всегда должен был разыскивать его. Точно жизнь сердилась на него за знание, за силу, за срывание покрывала — и мстила ему неуслужливостью: добивайся сам, раз ты все сам знаешь. И он часто говорил с горечью об этой неуступчивости жизни. В его пути не было влияния случаев — как будто он заранее,

быть может с детских лет, составил замысел своей жизни и не уступал его противящимся ветрам. Этот замысел, никогда не оставлявший его, это знание, никогда ему не изменявшее, придавали ему устойчивость и упорность.

В каждом почти человеке бывают отдельные мысли и ощущения, вкусы и привычки, не связанные со строем его основной духовной жизни; как бы две комнаты душевного мира: одна для серьезных, «настоящих вещей», другая для мелких, «случайных».

У Н. В. Недоброво не было этих отбившихся независимых ощущений,—каждое из них было вцеплено во всю его духовную систему, являлось неотделимой ее частью. Точно в цепь, одно звено которой неизбежно исходит из другого, вкованы были малейшие проявления его души и, зная звенья этой цепи, легко было соединить с нею каждую его мысль, каждое его чувство.

Немногие знали всю цепь идей Николая Владимировича, и, лукаво улыбаясь, он отпускал иногда «парадоксы», радуясь, когда знавший «цепь» показывал ему все опущенные звенья, соединявшие высказанную мысль с его основными теоретическими положениями.

Такая завершенность, такая неколебимая законченность казалась неестественной в очень пылком, иногда необузданном человеке с быстрой фантазией. Это придавало Н. В. Недоброво загадочность, заставлявшую Вячеслава Иванова и Андрея Белого говорить о его «центростремительности» и спрашивать себя, каков же, собственно, центр его.

Раскрыть до конца цепь идей Н. В. Недоброво трудно,— слишком слито это было со всем его духовным существом, неповторимым и исключительным. Но можно попытаться описать ее.

Основным звеном, смыкавшим цепь идей Николая Владимировича, было понятие России. Россия для него была не только «родиной», не местом, где он «случайно родился», а циклом идей, заключенных в одном чудотворном слове.

Он считал Россию вместилищем Духа, и с нею связаны были для него все вопросы земного существования человечества. Россия должна была открыть человеку его истинную

жизнь,— в ней, в верном ее пути разрешение основных духовных вопросов.

В его понятии Россия в данном периоде человеческой истории была осиянна тем венцом, какой сиял попеременно над христианским Римом первых веков, над Византией в лучшую ее пору и который венчает народ, являющийся в данную пору лучшим храмом земной Церкви. Этот венец определяется не только внешним могуществом: Англия и Франция, при всем их величии, никогда не были озарены венцом. Но внешнее величие является одним из сопутствующих ему знаков. Поэтому, Россия в своих исторических путях всегда была связана с другими народами, являясь во всех своих начинаниях не замкнутой внутри себя, а выходящей за пределы личных своих нужд. Отсюда и историческая «несообразность» русских войн, внезапное появление Суворовых всюду, где завязывается узел истории. В последнем акте каждой исторической драмы, имевшей значение для человечества, неизбежно являлась Россия, и ею решался исход события.

Все пути человечества сплетались в имени России. В самом этом имени звучала нездешняя сила.

Поэтому, те русские люди, которые опасались силы, содержащейся в самом имени России, готовы были называть ее родиной, отечеством, страной, но избегали произносить ее имя. Н. В. Недоброво всегда замечал таких людей, и появление целой газеты с бессмысленным названием «Страна» было им отмечено, как любопытный признак.

Духовное содержание России было важнее всего для него, и то, что называли его «империализмом»,— мечта о влиянии на Востоке — было желанием озарить венцом России древнюю Византию.

Война была страшным потрясением для него. Он записался добровольцем, но не был отпущен со своей службы: он оказался необходимым при работе комиссии Государственной Думы. Не имея возможности отдать войне физически свое тело, он отдал ей весь свой дух, наложив на себя по собственному слову «мораторий до окончания войны», т. е. отказавшись от всякой личной жизни, ото всякой личной радости.

Война оказалась центральным звеном всей цепи, и это

звено стало для Н. В. Недоброво роковым. Зиму 1914—15 гг. он был нездоров, в пору отступления летом 1915 года его нездоровье перешло в «болезнь без названия», а в 1916 году эта болезнь получила название: она оказалась чахоткой. В 1917 году летом он стал говорить с отчаянием: «венец отошел от России, дух отлетел от нее». В это же время доктор говорил его жене: «болезнь начинает принимать дурной оборот». Доктора считали решающим для исхода болезни пробуждение воли к жизни и душевное спокойствие. Но Николай Владимирович был поглощен мыслью об исходе борьбы России с восставшими против нее силами и занимался своим здоровьем покорно, но без интереса.

Брестскому миру он не придал значения: «Германия будет побеждена, и договор сам собою отменится»,— но его мучила мысль о том, как выйдет Россия из всего ее ожидавшего.

Будет ли она прощена? вернется ли ей животворящая духовная сила? Этот вопрос наравне с вопросом: умру ли я? волновал его до последних часов его жизни. Ему хотелось «перевернуть страницу» и узнать наверное. Он считал, что гнев на Россию, бывший причиной ее почти полной гибели, смягчился и что Россия снова будет осиянной. И все же он мучительно тосковал: он хотел знать это, видеть самому, ожить под лучами ее венца. Искал знамений, просил еще жизни. И умер.

Он умер так, как умирают от несчастий любви. Россию он любил любовью патетической, любовью сознательной и в этом был непримирим. Его любовь была того же пафоса, что пушкинская любовь к России. Его Россия была пушкинской Россией.

Как искренно верующий, он отвергал всякое иное чувство к России. Лермонтовское «люблю отчизну я, но странною любовью» было ему чуждо.

Россия являлась ему более чем родиной, более чем государством.

Государство казалось ему лишь временной формой человеческого общежития и формой несовершенной, часто вступающей в борьбу с требованиями человеческого духа. Проявлении государства — политика была для него низшим

проявлением человеческого интеллекта: «это дело нечистое». Истинное дело человека — духовное творчество. И величайшее из достижений — творчество поэта. Не полководец и не политик, но поэт

...стоит высоко над землей
И ее заклинает стихами,—
Сеть событий, петля за петлей,
В кряжи гор обращает словами.

Государство является необходимым этапом на пути к совершенной форме человеческого общежития — к объединению людей в Христианской Церкви. Это было основным упованием Н. В. Недоброво, и этому он придавал решающее значение в своем внутреннем мире идей.

Помню, как в первые дни нашей начинавшейся дружбы, мы шли с Николаем Владимировичем, тогда еще здоровым и бодрым, по берегу моря в Крыму. Мы говорили, шутя, о случайных знакомых, о каких-то мелочах того дня, взглядывали на красивую линию Судакских гор,— и вдруг, без всякой видимой связи с разговором, Николай Владимирович быстро повернулся ко мне и суровым отчетливым голосом сказал:— «Я принадлежу к святой Равноапостольной Церкви христианской» — и глаза его расширились и посинели, глядя прямо на меня.— «Конечно же»,— ответила я как-то неловко, и он быстро проговорил:

— «Вот я хотел это сказать вам, чтобы вы знали».

Потом глаза его снова сузились, и он прежним тоном заговорил о пене моря, взлетавшей выше камней. Казалось, эти торжественные слова и это внезапно блеснувшее мне патетическое лицо ревнителя веры совсем не были связаны с нашим незначащим разговором, как будто сон, на мгновение явившийся мне. Но в нашем тихом разговоре, вне значения слов, Николай Владимирович видел нашу будущую дружбу и прежде чем допустить это сближение, он поднял передо мною меч своей веры. Если бы я в этом его не приняла, дружеское сближение было бы невозможным.

О Церкви, о христианстве он никогда не говорил мимоходом, а говорил лишь в полную силу, взволнованно и все с той же ясностью, как будто он передавал то, что внушено ему было безусловным внутренним знанием.

Он с точностью знал не только Св.Писание, но творения всех наиболее сильных духовных писателей. Он помнил во всех подробностях историю Церкви, которая не сливалась для него в общие представления, а жила в нем яркими отчетливыми образами. Его творческое воображение и ясная память составляли, из записей и свидетельств разномыслящих современников,— горящую всеми подробностями, живую картину исторического события.

Так, инквизиция не была для него одним слитным событием, а являлась цепью ясно различимых отдельных личностей, развитием индивидуальных деятельностей неравного значения и силы, долгой жизнью по-разному расцветающих идей.

Так, церковные соборы помнились ему не только своими постановлениями, а живым составом сталкивающихся духовных влияний.

Ясная память о прошлом в соединении с твердым восприятием настоящего, которое отличало Н. В. Недоброво, придавали особую силу его решительному слову, часто заставлявшему умолкнуть спорщиков и ощутить почти мистическую тишину.

Его любовь к России рождала в нем острую внимательность к русскому языку.

Он знал русский язык с точностью филолога и с нежностью поэта. Он любил находить в старых книгах исчезнувшие слова, в которых, точно вода в каменном углублении, хранилась свежесть былых ощущений. Как веселился он, повторяя певучим своим голосом слова старых записей. Звук этих слов точно возрождал перед ним живую силу тогдашнего быта. Как любил он нежиться в ласкающих словах старых житий, описаний или рассказов. Оттуда, как радость, вынимал он слова для себя. Иногда его вдруг увлекало какое-нибудь случайное слово, и он начинал вводить его в свой говор, как «пачпорт» или московское «перьвый». Но он не был антикваром слова — он любил слушать хороший русский говор, как любят слушать хорошее исполнение любимой вещи.

Я и сейчас вижу, как Николай Владимирович, блаженно качаясь, сидит на перилах балкона и с сияющей улыбкой на ставших совсем детскими губах слушает, точно песню, рас-

сказы знакомой москвички, которая сохранила без единой погрешности чистую русскую речь. Она рассказывала случайные сплетни, пересказывала мелочи своего несложного быта, иногда говорила о погоде,— но о чем бы ни говорила она, блистающая улыбка не сходила с губ погруженного в слух Николая Владимировича. Глядя на него можно было подумать, что он без памяти влюблен в эту немолодую женщину. Когда она уходила или умолкала, он со вздохом вставал и уходил к себе: как чудесно говорит она по-русски! Какое наслаждение! Сам он мало говорил с ней, предпочитая роль слушателя, и она, вероятно, никогда не узнала, сколько радости и вдохновения черпал он в ее незначащих словах.

Внимательность к русскому слову помогала Николаю Владимировичу находить выражение для своих мыслей настолько верное, что, казалось, его мысль вливалась в облекавшую ее форму, точно сок в растение. Казалось, она станет мертвой, если ее отделить от ее словесного выражения. Поэтому пересказывать мысли Н. В. Недоброво почти так же было трудно, как невозможно пересказать стихи. Несмотря на частые предложения друзей записывать беседы, которые с таким диалектическим блеском и богатством умел вести Николай Влдимирович до последних почти дней своей жизни,— никто из его собеседников не записал их. Как горестно должно это вспоминаться теперь, когда ото всего духовного богатства, так свободно расточавшегося Николаем Владимировичем, осталась небольшая книжка стихов, несколько рассказов, небольшое количество статей, трагедия «Юдифь», долженствовавшая быть первой в задуманной им трилогии, и недоконченная рукопись исследования законов поэтического ритма.

Работа эта «О связи некоторых явлений русского стихотворного ритма с дыханием» возникла из читанного им весной 1911 года в «Обществе ревнителей художественного слова» доклада «Ритм, метр, и их взаимоотношения». Задумана она была в виде свода законов, так, чтобы каждое положение было вполне завершено в самом себе, составляя в то же время звено в общей цепи, таким образом, каждый «закон» мог бы выниматься при случае, и быть вполне понятным для применения. Работа эта была до конца сделана

им, составляя основу всех его теоретических выступлений последних годов; но она не была им до конца записана и осталась в ряде разрозненных набросков и подготовленных материалов: ритмических чертежей и подробных ритмических записей ряда поэтических произведений. Пояснительные пометки Н. В. Недоброво к этим чертежам и записям дают возможность вполне понять мысль исследователя, и материалы эти должны составить ценный вклад в науку ритмологии. Н. В. Недоброво посвящал много времени и сил этой науке, был одним из ее видных деятелей, участвовал в работе и даже в создании поэтических обществ, как «Общество поэтов» и петербургское «Общество ревнителей художественного слова»,— но он всегда признавал эту свою деятельность, как и всю поэтическую науку, лишь вспомогательным средством к основному — к поэтическому творчеству и протестовал всегда против чрезмерного увлечения техникой. Слову придавал он значение реальной творческой силы:

О, страсти, споря со словами,
Стремительно кипят клоками,
Но кольца сильных, гибких слов
Их гнут и мнут...

Силою слова поэт обретает власть над событиями.

И в далекую синь, чудодей,
Прорезает глубокие ходы

Силою слова он обретает власть над своею душою, когда

Плывет тоска, растет немая
И дорастает до границы слов.

В слове дух человека живет отдельным бытием, независимым от воли творца этого слова — художественное творение с момента своего завершения обладает собственной жизнью, свободной от воли автора. «Поэтам простительно младенческое отношение к словам — вера в тождество слова с бытием. При вере в такое тождество родство слов равняется родству вещей. И мы с гордостью думаем, что,

управляя дыханием, мы управляем чем-то очень близким к духу — какие это прекрасные, в самой глубине голоса образуемые звуки — дыхание — душа!» — таковы последние слова, которые успел записать Н. В. Недоброво в своем исследовании о связи ритма с дыханием.

Трудно определить долю влияния Н. В. Недоброво на поэзию его времени — так тесно сплетена была его жизнь с ее развитием в тот период.

Несомненно, многое определилось быстрее и точнее, благодаря ясности его внутреннего знания, которое он вносил и сюда, как и в отвлеченные вопросы духа. Точность его поэтического восприятия и умение ощущать произведение, исходя из того душевного центра, который дал ему жизнь, делали Н. В. Недоброво одним из самых приятных и ценных судей поэзии,— с наслаждением и с любовью показывали ему свои новые вещи многие поэты! Самая личность Н. В. Недоброво, соединявшая внешнюю сдержанность, доходившую почти до холодности, с внутренней способностью любви и дружбы, почти патетической,— не могла не отразиться на его роли среди окружавших его художественных деятелей. Были у него быстрые и пламенные дружбы, как с рано скончавшимся поэтом гр. Комаровским, были даже длительные и верные привязанности, как верная дружба его с Б. Анрепом, как любовь его к Вяч. Иванову, к А. Белому. Н. В. Недоброво был в высочайшей степени способен на дружбу, и многие из лучших его стихов посвящены этому чувству, доходившему у него до силы пламени. Наиболее ценили и любили его Андрей Белый, который при первом выступлении Н. В. Недоброво прочил его на «освободившийся престол Тютчева», и Вячеслав Иванов; с ним близок был в первую пору своей поэтической работы Александр Блок, был с ним дружен покойный Н. С. Гумилев, как и Анна Ахматова. Федор Сологуб и Мих. Кузмин знали и ласково ценили молодого поэта, который любил и чтил их творчество, но личного сближения между ними не произошло. Вполне в стороне от всякого общения с ним были К. Бальмонт и В. Брюсов.

Круг любимых им живых поэтов вместе с кругом любимых им поэтов ушедших — из них наиболее пламенным был у него культ пушкинской поэзии, благоговейно восторжен-

ным было его отношение к Баратынскому и наиболее входившей в самые истоки его духовного мира была поэзия Тютчева — определяют поэтические стремления Н. В. Недоброво.

О себе, как о поэте, может рассказать сам Н. В. Недоброво.

В его стихах, при ясности и точности формы, основою является ласкающая нежность к земным краскам и напряжение духовной воли. Многие из его стихов описывают движение красок:

Ты помнишь камни над гладью моря?
Там вечер розовый лег над нами,
Мы любовались, тихонько споря,
Как эти краски сказать словами.

У камней море подвижно сине;
Вдаль — розовей и нет с небом границы,
И золотятся в одной равнине
И паруса и туч вереницы.

Мы и любуясь, слов не сыскали.
Теперь подавно. Но не равно ли? —
Когда вся нежность розовой дали
Теперь воскресла в блаженной боли.

Движению красок в морском прибое, в снежной пелене или быстром ручье, краскам, раскрывающимся на небесном своде, посвящена стихотворная радость поэта:

Такого дня не видано давно.
Снег засиял... о, песнью лебединой!
А в небе бродит синее вино
И стынет по краям прозрачной льдиной.

В земном упоении красок, в свободе любования ими, в безответственности созерцательной жизни, поэт как бы ищет отдыха от вечного напряжения воли. Эта воля никогда не ослабевает в борьбе с чувством, никогда не поникает перед требованиями страсти. И хотя

...Борьба с дерзаньем сердца тяжела!

—борьба эта всегда кончается победою духа.

В любовных стихах Н. В. Недоброво всегда есть напряженная воля к этой духовной победе, есть признание ценности любви и готовность во имя ее терпеть земную боль.

Подательница муки, будь блаженна!
Свет на тебе! Как сердца ни изрань,
Навеки ты передо мной священна!

Но возможность освобождения остается во власти духа и за земною мукою, за преодоленною пыткою сердца—

О, кровь из сердца, сжатого тобой,
Рубиновыми каплями сочится!

—всегда виднеется тишина победного духа:

...нашей дружбы рань
Лазурная!..

Всегда поэт ощущает эту силу и знает, что если, не вытерпев страдания, он призовет ее на помощь, то

Моя душа утихнет вскоре
Как под вечер стихает море
И дремлет, серо-золотое
И гаснет, розово-стальное.

Но поэт добровольно принимает на себя всю тяготу страдания, не прибегая к освобождающему духовному мечу:

...сбросить бремя не хочу
Тяжелое надежд!

Поэт готов на любовное страдание во имя ценности любви, ибо

...свят
И редок этот вышний дар
В юдоли наших дней.

В самой любви он находит возможность претворения боли в силу:

Тоска не отнялась. Сильнее
вонзились острые мечи,
но стал я выше и бледнее
и дрогнули в слезах лучи.

Реальный образ «подательницы муки» никогда не проступает сквозь пламя стиха. Ни одного мимолетного указания, ни одной определенной черты, которая помогла бы биографу описать ту, которая внушила стихотворение. В этом полное несходство с любовной фантазией Ал. Блока, у которого даже неуловимая Незнакомка имеет ясно видимый контур.

Стихи Н. В. Недоброво описывают любовь, а не любимую, рассказывают о муке, а не о «подательнице муки». Это придает его любовной поэзии жгучий и острый вкус как бы экстракта.

Так, свободный в духе и замкнутый Н. В. Недоброво даже через поэзию не допускает в свой личный мир интимных чувств. Его любовные стихи могут обвить любой стан, лишь бы он был достоин этого наряда. Отсутствие точного женского образа придает прозрачность и легкость стихотворному пламени. Кажется, как будто образ любимой так ослепляет поэта, что он не видит ее черты сквозь ее блистание:

Не свожу я очей онемелых
От звезды мне взошедшей, венчальной.

Под неустанным требованием духа устает земная плоть:

Без роздыха под вспашкой по годам
Иссякло поле...

и припадая к живительному источнику, поэт молит:

Целенья чаю, сердцем рвусь к здоровью.

Но «целитель Феб» не ответил на эту мольбу — здоровье не возвратилось к поэту. Дух не ослабевал в никнущем теле. Блеск духовной силы все ярче и ослепительнее был виден

сквозь отмиравшую оболочку, как бы таявшую под внутренними лучами. Последние дни поэта были незабываемым зрелищем борьбы человеческого духа со смертью, присутствие которой почти реально ощущалось в комнате.

Сан-Ремо, 1923 г.

| *Русская мысль,* 1923, № VI—VIII.

Николай Недоброво

* * *

Господень день. Ликуя, солнце пышет
И плавит около сверкающую твердь.
Так чудесами Канны воздух дышит,
Что вот прозябнет и сухая жердь.

Свободна ото льда и пароходов,
Вся в тонких струйках искрится Нева
И, пышно поделясь на рукава,
Объемлет и, колебля в чистых водах,
Лелеет радостные острова!

А сердце парным роздыхом природы,
Овеянным благословенным днем,
Во мне расширено до той свободы,
Что ничему теперь не тесно в нем.

И сердцем той, кто без того свободна,
Так радостно свободу подтвердить!
Господь сошел весь мир освободить,
И никакая жертва не бесплодна.

Б. В. АНРЕПУ

Не надобно света... При слабом мерцаньи
Понятливей сердце, душа откровенней,
И в темном сознаньи ясней, совершенней
Забытое тянется в новом созданьи.

Давай говорить. В одиночестве нами
И собственных тайн не расслышится лепет,
Но дружба — до дна взволнованшийся трепет
Нам вынесет их на поверхность словами.

* * *

Не напрасно вашу грудь и плечи
Кутал озорник в меха
И твердил заученные речи...
И его ль судьба плоха!
Он стяжал нетленье без раздумий,
В пору досадивши вам:
Ваша песнь — для заготовки мумий
Несравненнейший бальзам.

Шуточный ответ на стихотворение Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...», записанный Недоброво в черновике его статьи об Ахматовой в 1914 году.

Юлия Сазонова-Слонимская. Из статьи «Н. В. Недоброво»

Николай Владимирович Недоброво был другом и отчасти вдохновителем поэтов начала века. С Ахматовой его связывала тесная дружба. Нам представляется, что в стихах Ахматовой в «Четках»:

Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели Вы,—

она обращалась к Недоброво, а не к Блоку, как принято считать. Блок не был пленником прекрасных рук, и во всяком случае это не могло быть его отличительным признаком. О прекрасных руках жены Недоброво говорилось часто, и это как бы было ее особенностью. Руки же Ахматовой были невероятно гибки, так что она, скрестив их, могла охватить себя всю, соединив ладони за спиной, но это ставилось ей почти в укор, как и другие ее гимнастические возможности. Н. В. Недоброво мог быть назван пленником, по своей обычной покорности жене, которую он полушутя называл «императрицей». Блок ничьим пленником в таком смысле не был. Эпитет «знаменитый», не применимый к мало печатавшемуся Недоброво, мог быть либо дружеским преувеличением, либо просто желанием направить критиков по ложному следу.

| *Новое русское слово,* Нью-Йорк, 1954, 26 мая

Н. В. Недоброво. Анна Ахматова

I

Первый сборник Анны Ахматовой «Вечер», изданный в начале 1912 года, был вскоре распродан. Затем ее стихи появлялись в различных повременниках, а в марте 1914 года вышел новый сборник «Четки», в который включена также значительная часть стихотворений из «Вечера». Среди неповторенных стихов есть казненные с излишним жестокосердием.[1]

По выходе первого сборника на стихах Ахматовой заметили печать ее личной своеобразности, немного вычурной; казалось, она и делала стихи примечательными. Но неожиданно личная складка Ахматовой, и не притязавшая на общее значение, приобрела, через «Вечер» и являвшиеся после стихи, совсем как будто не обоснованное влияние. В молодой поэзии обнаружились признаки возникновения *ахматовской* школы, а у ее основательницы появилась прочно обеспеченная слава.

Если единичное получило общее значение, то, очевидно, источник очарования был не только в занимательности выражаемой личности, но и в искусстве выражать ее: *в новом умении видеть и любить человека.* Я назвал перводвижную силу ахматовского творчества. Какие точки приложения она себе находит, что́ приводит в движение своею работою и чего достигает — это я стараюсь показать в моей статье.

II

Пока не было «Четок», вразброд печатавшиеся после «Вечера» стихи ложились в тень первого сборника, и рост Ахматовой не осознавался вполне. Теперь он очевиден: перед глазами очень сильная книга властных стихов, вызывающих большое доверие.

Оно, прежде всего, достигается свободою ахматовской речи.

Не из ритмов и созвучий состоит поэзия, но из слов; из слов уже затем, по полному соответствию с внутренней их жизнью, и из сочетания этих живых слов вытекают, как до конца внутренностью слов обусловленное следствие, и волнения ритмов, и сияния звуков — и стихотворение держится на внутреннем костяке слов. Не должно, чтобы слова стихотворения, каждое отдельно, вставлялись в ячейки некоей ритмо-инструментальной рамы: как ни плотно они будут пригнаны, чуть мысленно уберешь раму, все слова расскакиваются, как вытряхнутый типографский шрифт.

К стихам Ахматовой последнее не относится. Что они построены на слове, можно показать на примере хотя бы такого стихотворения, ничем в «Четках» не выдающегося:

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха,
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои!

Речь проста и разговорна до того, пожалуй, что это и не поэзия? А что, если еще раз прочесть да заметить, что когда бы мы так разговаривали, то для полного исчерпания многих людских отношений каждому с каждым довольно было бы обменяться двумя-тремя восьмистишиями — и было бы царство молчания. А не в молчании ли слово дорастает до той силы, которая пресуществляет его в поэзию?

Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем,—

какая простая, совсем будничная фраза, как она спокойно переходит из стиха в стих, и как плавно и с оттяжкою течет первый стих — чистые анапесты, коих ударения отдалены от концов слов, так кстати к дактилической рифме стиха. Но вот, плавно перейдя во второй стих, речь сжимается и сечется: два анапеста, первый и третий, стягиваются в ямбы, а ударения, совпадая с концами слов, секут стих на твердые стопы. Слышно продолжение простого изречения:

нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха,—

но ритм уже передал гнев, где-то глубоко задержанный, и все стихотворение вдруг напряглось им. Этот гнев решил все: он уже подчинил и принизил душу того, к кому обращена речь; потому в следующих стихах уже выплыло на поверхность торжество победы — в холодноватом презрении:

Ты напрасно бережно кутаешь...

Чем же особенно ясно обозначается сопровождающее речь душевное движение? Самые слова на это не расходуются, но работает опять течение и падение их: это «бережно кутаешь» так изобразительно и так, если угодно, изнеженно, что и любимому могло бы быть сказано, оттого тут и бьет оно. А дальше уже почти издевательство в словах:

Мне плечи и грудь в меха —

этот дательный падеж, так приближающий ощущение и выдающий какое-то содрогание отвращения, а в то же время звуки, звуки! «Мне плечи и грудь...» — какой в этом спондее

и анапесте нежный хруст все чистых, все глубоких звуков.

Но вдруг происходит перемена тона на простой и значительный, и как синтактически подлинно обоснована эта перемена: повторением слова «напрасно» с «и» перед ним:

И напрасно слова покорные...

На напрасную попытку дерзостной нежности дан был ответ жесткий, и особо затем оттенено, что напрасны и покорные слова; особливость этого оттенения очерчивается тем, что соответствующие стихи входят уже в другую рифмическую систему, во второе четверостишие:

И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.

Как это опять будто заурядно сказано, но какие отсветы играют на лоске этого щита — щит ведь все стихотворение. Не сказано: и напрасны слова покорные,— но сказано: и напрасно слова покорные *говоришь*... Усиление представления о говорении не есть ли уже и изобличение? И нет ли иронии в словах: покорные, о первой? И не оттого ли ирония так чувствуется, что эти слова выносятся на стянутых в ямбы анапестах, на ритмических затаениях?

В последних двух стихах:

Как я знаю эти упорные,
Несытые взгляды твои,—

опять непринужденность и подвижная выразительность драматической прозы в словосочетании, а в то же время тонкая лирическая жизнь в ритме, который, вынося на стянутом в ямб анапесте слово «эти», делает взгляды, о которых упоминается, в самом деле «этими», то есть вот здесь, сейчас видимыми. А самый способ введения последней фразы, после обрыва предыдущей волны, восклицательным словом «как»,— он сразу показывает, что в этих словах нас ждет нечто совсем новое и окончательное. Последняя фраза полна горечи, укоризны, приговора и еще чего-то. Чего же? — Поэтического освобождения от всех горьких чувств и от стоящего тут человека; он несомненно чувствуется, а чем дается? Только ритмом последней строки, чисты-

ми, этими совершенно свободно, без всякой натяжки раскатившимися анапестами; в словах еще горечь: «*несытые* взгляды твои», но под словами уже полет. Стихотворение кончилось на первом вздроге крыльев, но, если бы его продолжить, ясно: в пропасть отрешения отпали бы действующие лица стихотворения, но один дух трепетал бы, вольный, на недосягаемой высоте. Так освобождает творчество.

В разобранном стихотворении всякий оттенок внутреннего значения слова, всякая частность словосочетания и всякое движение стихового строя и созвучия — все работает в сообразовании и в соразмерности с другим, все к общей цели, и бережение средств таково, что сделанное ритмом уже делается, например, значением; ничто, наконец, не идет одно вопреки другому: нет трения и взаимоуничтожения сил. Оттого-то так легко и проникает в нас это такое, оказывается, значительное стихотворение.

А если обратить внимание на его стройку, то придется еще раз убедиться в вольности и силе ахматовской поэтической речи. Восьмистишие из двух простых четырехстрочных рифмических систем распадается на три синтактических системы: первая обнимает две строки, вторая — четыре, и третья — снова две; таким образом, вторая синтактическая система, крепко сцепленная рифмами с первой и третьей, своим единством прочно связует обе рифмические системы, притом хоть и крепкою, но упругою связью: выше я отметил, говоря о драматической действенности способа введения второго «напрасно», что смена рифмических систем тут и надлежаще чувствуется и производительно работает.

Итак, при разительной крепости стройки, какая в то же время напряженность упругими трепетаниями души!

Стоит отметить, что описанный прием, то есть перевод цельной синтактической системы из одной ритмической системы в другую, так, что фразы, перегибая строфы в средине, скрепляют их края, а строфы то же делают с фразами,— один из очень свойственных Ахматовой приемов, которым она достигает особенной гибкости и вкрадчивости стихов, ибо стихи, так сочлененные, похожи на змей. Этим приемом Анна Ахматова иногда пользуется с привычностью виртуоза.

III

Разобранное стихотворение показывает, как говорит Ахматова. Ее речь действенна, но песнь еще сильнее узывает душу.

В этом можно убедиться по стихотворению:

Углем наметил на левом боку
Место, куда стрелять,
Чтоб выпустить птицу — мою тоску
В пустынную ночь опять.
Милый, не дрогнет твоя рука,
И мне не долго терпеть.
Вылетит птица — моя тоска,
Сядет на ветку и станет петь.
Чтоб тот, кто спокоен в своем дому,
Раскрывши окно, сказал:
«Голос знакомый, а слов не пойму»,
И опустил глаза.

В песне, как прежде в речи, та же непринужденность словорасположения — этих слов, без насилия над языком, не соединить иначе как в эти стихи: стихи выпелись из просто сказанных слов; оттого такими искренними и острыми они воспринимаются. Примечателен их песенный лад: он — свободный стих дактило-хореического ключа, живой и впечатлительный; начинаясь чисто дактилической строкой и в последующих стихах то и дело, особенно в конце стихов, сменяя дактили на хореи, стихотворение особенную нежную томность приобретает от запевов (анакруз) третьего, четвертого, шестого, девятого и десятого стихов, от этих лишних, до первого главного ударения, в начале стиха раздающихся слогов. Например, начало второй строфы:

Милый, не дрогнет твоя рука,
И мне не долго терпеть.

Стихотворение сложено в трех строфах. Первая построена эподически: четные стихи, трехударные, короче нечетных, четырехударных. Вторая строфа начинается такой же стройкою: второй стих трехударен; поэтому того же ждешь

и от четвертого, но вдруг он оказывается, как нечетный, четырехударным. Этот стих:

Сядет на ветку и станет петь,—

на котором происходит перелом лирической волны — и значительность стиха еще приподнимается именно ритмическим его перенасыщением, которое, таким образом, исполняет определенную и необходимую в целом стихотворении работу. Лирический перелом именно в конце второй строфы еще яснее чувствуется по сопоставлению с песенной связью двух первых строф — с тем, как они скликаются между собою третьими своими, очень певучими стихами:

Чтоб *вы*пустить *птицу — мою тоску*

и

*Вы*летит *птица — моя тоска*.

Третья строфа, таким образом, как бы обособлена: она снова эподического строения, по образцу первой; только в последнем стихе первый, везде ударяемый (с необходимою оговоркою о строках с запевами) слог ударение теряет (тут — не запев, так как первое ударение ложится на четвертом слоге), отчего стих становится особенно легким, совсем летучим. И недаром, а в полном соответствии с вызываемым им видением; ведь это стих:

И опустил глаза.

Какой он нежный и скромный, а самое верное — тающий. В чем же источник этого последнего ощущения? Конечные созвучия во всем стихотворении — рифмы, во всем, кроме одного созвучия, связующего именно последний стих с десятым: ска*зал* — гла*за*. Оно — ассонанс, и несовпадение созвучия в том, что в откликающемся стихе недоговорен, как тонкое облако растаял последний звук *л*, но, чтобы не убыло нежности, этот нежный звук вообще не пропал: созвучие начинается очень глубоко, и только первый звук слова «сказал» — *с* — оставлен без отклика, затем идет созвучие гортанных *к* и *г*, созвучие *а, з*, и опять *а; а* то *л*, которое в десятом стихе слышится в конце созвучного слова, в двенадцатом легло к началу, между гортанным и первым *а*: сказа*л* — г*л*аза.

В дальнейшем, когда мне случится касаться отдельных стихотворений, я уже не буду говорить о том, как волнующаяся душа творения выявляется в звучащей плоти слова.

IV

В разобранных стихотворениях и без подчеркивания поражает струнная напряженность переживаний и безошибочная меткость острого их выражения. В этом сила Ахматовой. С какой радостью, что больше уже не придется, хоть вот в этом, в затронутом ею, томиться невыразимостью, читаешь точно в народной словесности родившиеся речения:

Безвольно пощады просят
Глаза. Что мне делать с ними,
Когда при мне произносят
Короткое, звонкое имя?

Или такое:

Столько просьб у любимой всегда,
У разлюбленной просьб не бывает.

Человек века томится трудностью речи о своей внутренней жизни: столького не выговорить за неустройством слов — и, прижатый молчанием, дух медлит в росте. Те поэты, которые, как древле Гермес, обучают человека говорить, на вольный рост выпускают внутренние его силы и, щедрые, надолго хранят его благодарную память.

Напряжение переживаний и выражений Ахматовой дает иной раз такой жар и такой свет, что от них внутренний мир человека скипается с внешним миром. Только в таких случаях в стихах Ахматовой возникает зрелище последнего; оттого и картины его не отрешенно пластичны, но, пронизанные душевными излучениями, видятся точно глазами тонущего:

Рассветает. И над кузницей
Подымается дымок.
Ах, со мной, печальной узницей,
Ты опять побыть не смог.

9—643

Или продолжение стихотворения о просящих пощады глазах:

Иду по тропинке в поле
Вдоль серых сложенных беревен.
Здесь легкий ветер на воле
По-весеннему свеж, неровен.

Иногда лирическая скромность заставляет Ахматову едва намекнуть на страдание, ищущее выражения в природе, но в описании все-таки слышны удары сердца:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.
Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца
И запах хлеба, и тоска.
И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб,
И осуждающие взоры
Спокойных загорелых баб.

Однако, слезы текут из глаз от этого безголосого ветра.

V

Уже по вышеприведенным стихам Ахматовой заметно присутствие в ее творчестве властной над душою силы. Она не в проявлении «сильного человека» и не в выражении переживаний, дерзновенно направленных на впечатлительность душ: лирика Ахматовой полнится противоположным содержанием. Нет, эта сила в том, до какой степени верно каждому волнению, хотя бы и от слабости возникшему, находится слово, гибкое и полнодышащее, и, как слово закона, крепкое и стойкое. Впечатление стойкости и крепости слов так велико, что, мнится, целая человеческая жизнь может удержаться на них; кажется, не будь на той усталой женщине, которая говорит этими словами, охватывающего ее и сдерживающего крепкого панциря слов, состав личности тотчас разрушится и живая душа распадется в смерть.

И надобно сказать, что страдальческая лирика, если она не дает только что описанного чувства — нытье, лишенное как жизненной правды, так и художественного значения. Если ты все стонешь о предсмертном страдании и не умираешь, не станет ли презренною слабость твоей дрябло лживой души? — или пусть будет очевидным, что, в нарушение законов жизни, чудесная сила, не сводя тебя с пути к смерти, каждый раз удерживает у самых ворот. Жестокий целитель Аполлон именно так блюдет Ахматову. «И умерла бы, когда бы не писала стихов», говорит она каждою страдальческою песней, которая оттого, чего бы ни касалась, является еще и славословием творчеству.

VI

Жизнеспасительное действие поэзии в составе лирической личности Ахматовой предопределяет и круг ее внимания и способ ее отношения к явлениям, в этот круг входящим.

Тот, кому поэзия — спаситель жизни, из боязни очутиться вдруг беззащитным, не распустит своих творческих способностей на наблюдательские прогулки по окрестностям и не станет писать о том, до чего ему мало дела, но для себя сохранит все свое искусство.

По той же основной причине не с исследовательским любопытством, в котором мне всегда чудится недоброжелательство к человеку, смотрит она на личную жизнь. Всегда пристрастно и порывисто ее осознание жизненного мгновения, и всегда это сознание совпадает с жизненной задачей мгновения; а не в этом ли источник истинного лиризма?

Я не хочу сказать, что лиризмом исчерпываются творческие способности Ахматовой. В тех же «Четках» напечатан эпический отрывок: белые пятистопные ямбы наплывают спокойно и ровно и так мягко запениваются.

В то время я гостила на земле.
Мне дали имя при крещеньи — Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха.

У этого стиха не та душа, что у лирического стиха Ахматовой. Судя по этому образцу, не-лирические задачи будут

разрешаться ею в пристойной тому форме: в поэме, в повести, в драме; но форма лирического стихотворения никогда не является у нее лишь ложным обличием нелирических по существу переживаний [2].

Творчество Ахматовой не стремится напечатлиться на душу извне, показывая глазам зрелище отчетливых образов или наполняя уши многотонной музыкой внешнего мира, но ему дорого трепетать своими созданиями в самой груди, у сердца слушателя, и ластиться у его горла. Ее стихи сотворены, а не сочинены. Во всяком случае, она, не губя обаяния свой лирики, не могла бы позволить себе того пышного красования сочинительскою силою, которое художнику, отличающемуся большею душевною остойчивостью, не только не повредило бы, но могло бы явиться в нем даже источником очарования.

Сказанным предопределяется безразличное отношение Ахматовой к внешним поэтическим канонам. Наблюдение над формою ее стихов внушает уверенность в глубоком усвоении ею и всех формальных завоеваний новейшей поэзии и всей, в связи с этими завоеваниями возникшей, чуткости к бесценному наследству действенных поэтических усилий прошлого. Но она не пишет, например, в канонических строфах. Нет у нее, с другой стороны, ни одного стихотворения, о котором бы можно было сказать, что оно написано исключительно, или главным образом, или хоть сколько-нибудь для того, чтобы сделать опыт применения того или иного новшества, или использовать в крайнем напряжении то или иное средство поэтического выражения. Средства, новые ли, старые ли, берутся ею те, которые непосредственно трогают в душе нужную по развитию стихотворения струну.

Поэтому, если Ахматовой в странствии по миру поэзии случится вдруг направиться и по самой что ни на есть езжалой дороге, мы и тогда следуем за нею с неослабно бодрой восприимчивостью. Целее не подражать ей, если в своих скитаниях руководствуешься картами и путеводителем, а не природным знанием местности.

Когда стихи выпеваются так, как у Ахматовой, к творческой минуте применимы слова Тютчева о весне:

Была ль другая перед нею,
О том не ведает она.

Естественное дело, что, обладая вышеописанными свойствами, ахматовские стихи волнуют очень сильно и не одним только лирическим волнением, но и всеми жизненными волнениями, возбудившими к деятельности творческую способность. Из двух взглядов на поэзию: из убеждения, что человеческие волнения должны быть переработаны в ней до полной незаразительности, так, чтобы воспринимающий лишь отрешенно созерцал их, а трепетал только одною эстетической эмоцией, и из предположения, что и самые жизненные волнения могут стать материалом искусства, которое тогда одержит всего человека, гармонизируя его вплоть до физических чувств,—я предпочитаю второй взгляд и хвалю в Ахматовой то, что может показаться недостатком иному любителю эстетических студней.

Вот эта действенность стихов Ахматовой вынуждает отнестись ко всему в них выраженному с повышенной степенью серьезности.

VII

Несчастной любви и ее страданиям принадлежит очень видное место в содержании ахматовской лирики — не только в том смысле, что несчастная любовь является предметом многих стихотворений, но и в том, что в области изображения ее волнений Ахматовой удалось отыскать общеобязательные выражения и разработать поэтику несчастной любви до исключительной многоорудности. Не окончательны ли такие выражения, как приведенное выше о том, что у разлюбленной не бывает просьб, или такие:

Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз.

Или:

Когда пришли холода,
Следил ты уже бесстрастно
За мной везде и всегда,
Как будто копил приметы
Моей нелюбви.

Или это стихотворение:

У меня есть улыбка одна.
Так, движенье чуть видное губ.
Для тебя я ее берегу—
Ведь она мне любовью дана.
Все равно, что ты наглый и злой,
Все равно, что ты любишь других.
Предо мной золотой аналой,
И со мной сероглазый жених.

Много таких же, а может быть, и еще более острых и мучительных выражений найдется в «Четках», и, однако, нельзя сказать об Анне Ахматовой, что ее поэзия—«поэзия несчастной любви». Такое определение, будь оно услышано человеком, внимательно вникшим в «Четки», было бы для него предлогом к неподдельному веселью,—так богата отзвуками ахматовская несчастная любовь. Она—творческий прием проникновения в человека и изображения неутолимой к нему жажды. Такой прием может быть обязателен для поэтесс, женщин-поэтов: такие сильные в жизни, такие чуткие ко всем любовным очарованиям женщины, когда начинают писать, знают только одну любовь, мучительную, болезненно-прозорливую и безнадежную. Чтобы понять причину этого, надо в понятии поэтессы, *женщины*-поэта, сделать сначала ударение на первом слове и вдуматься в то, как много за всю нашу мужскую культуру любовь говорила о себе в поэзии от лица мужчины и как мало от лица женщины. Вследствие этого искусством до чрезвычайности разработана поэтика мужского стремления и женских очарований, и, напротив, поэтика женских волнений и мужских обаяний почти не налажена. Мужчины-поэты, создавая мужские образы, сосредоточивались на общечеловеческом в них, оставляя любовное в тени, потому что и влеклись к нему мало, да и не могли располагать необходимой полярной чуткостью к нему. Оттого типы мужественности едва намечены и очень далеки от кристаллизованности, полученной типами женственности, приведенными к законосообразной цельности. Довольно ведь назвать цвет волос и определить излюбленную складку губ, чтобы возник целостный образ женщины, сразу определимый в некотором

соотношении к религиозному идеалу вечноженственности. А не через эту ли вечноженственность мужчина причащается горних сфер?

И если иной раз в различных изломах нашей мужской культуры берется под сомнение самая допустимость женщины в горние сферы, то не потому ли это, что для нее нет туда двери, соответствующей нашей вечной женственности?

В разработке поэтики мужественности, которая помогла бы затем создать идеал вечномужественности и дать способ определять в отношении к этому идеалу каждый мужской образ,— путь женщины к религиозной ее равноценности с мужчиной, путь женщины в Храм [3].

Вот жажда этого пути, пока не обретенного,— потому и несчастна любовь,— есть та любовь, которою на огромной глубине дышит каждое стихотворение Ахматовой, с виду посвященное совсем личным страданиям. Это ли «несчастная любовь»?

Теперь в том же понятии поэтессы, женщины-*поэта,* надо перенести ударение на второе слово и вспомнить Аполлона, несчастно влюбившегося бога-поэта, вспомнить, как он преследовал Дафну и как, наконец, настигнутая, она обернулась лавром — только венком славы... Вечное колесо любви поэтов! Страх, который они внушают глубинностью своих поползновений, заставляет бежать от них: они это сами знают и честно предупреждают. Тютчев говорит деве, приглашая ее не верить поэтовой любви:

Невольно кудри молодые
Он обожжет своим венцом —

и дальше:

Он не змеею сердце жалит,
Но как пчела его сосет.

В составе любовной жажды, выражаемой в «Четках», ясно чувствуется стихия именно этой пчелиной жажды, для утоления которой слишком мало, чтобы любимый любил. И не темная ли догадка о скудости просто любви заставляет мужчину как-то глупо бежать от женщины-поэта, оставляя ее в отчаянии непонимания.

Отчего ушел ты?
Я не понимаю...

Или в другом стихотворении:

О, я была уверена,
Что ты придешь назад.

И что-то, хоть и очень мелко человеческое, но все-таки понимал тот, кто, как сообщается в одном стихотворении, в день последнего свидания

...говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.

Желание напечатлеть себя на любимом, несколько насильническое, но соединенное с самозабвенной готовностью до конца расточить себя, с тем, чтобы снова вдруг воскреснуть и остаться цельным, и отрешенно *ясным*, — вот она, поэтова любовь. С путями утоления этой любви иногда нельзя примириться — так оскорбительны они для обыкновенного сердца:

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, —
Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий,
Вся любовь утолена.

Неверна и страшна такая любовь; но из нее же текут лучи, обожествляющие любимое, или, по крайней мере, делающие его видимым. Аполлоново томление по напечатлению на недрах личности сливается с женственным томлением по вечномужественному — и в лучах великой любви является человек в поэзии Ахматовой. Мукой живой души платит она за его возвеличение.

Но не только страдания несчастной любви выражает лирика Ахматовой. В меньшем количестве стихотворений, но отнюдь не с меньшей силой, выпевает она и другое страда-

ние: острую неудовлетворенность собою. Несчастная любовь, так проникшая самую сердцевину личности, а в то же время и своею странностью и способностью мгновенно вдруг исчезнуть внушающая подозрение в выдуманности, так что, мнится, самодельный призрак до телесных болей томит живую душу,— эта любовь многое поставит под вопрос для человека, которому доведется ее испытать; горести, причиняющие смертельные муки и не приносящие смерти, но при крайнем своем напряжении вызывающие чудо творчества, их мгновенно обезвреживающее, так что человек сам себе являет зрелище вверх дном поставленных законов жизни; неимоверные воспарения души без способности спускаться, так что каждый взлет обрывается беспомощным и унизительным падением,— все это утомляет и разуверяет человека.

Из такого опыта родятся, например, такие стихи:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.
Надоело мне быть незнакомкой,
Быть чужой на твоем пути.
Не гляди так, не хмурься гневно,
Я любимая, я твоя.
Не пастушка, не королевна
И уже не монашенка я —
В этом сером будничном платье,
На стоптанных каблуках...

Кажется, только мертвый с такой остротою мог бы вспоминать о жизни, с какой Ахматова вспоминает о времени, когда она не вошла еще в свой испепеляющий опыт; а едва свойства этого опыта будут ею определены, мы увидим, что в мечтах огромного большинства людей он — лучшая доля. Вот что говорит она, вспоминая Севастополь:

Вижу выцветший флаг над таможней
И над городом жуткую муть.
Вот уж сердце мое осторожней
Замирает, и больно вздохнуть.
Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,

И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.
Все глядеть бы на смутные главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

И еще — надобно много пережить страданий, чтобы обратиться к человеку, который пришел утешить, с такими словами:

Что теперь мне смертное томленье!
Если ты еще со мной побудешь,
Я у Бога вымолю прощенье
И тебе, и всем, кого ты любишь.

Такое самозабвение дается не только ценою великого страдания, но и великой любви.

IX

Эти муки, жалобы и такое уж крайнее смирение — не слабость ли это духа, не простая ли сентиментальность? Конечно, нет: самое голосоведение Ахматовой, твердое и уж скорее самоуверенное, самое спокойствие в признании и болей, и слабостей, самое, наконец, изобилие поэтически претворенных мук,— все свидетельствует не о плаксивости по случаю жизненных пустяков, но открывает лирическую душу скорее жесткую, чем слишком мягкую, скорее жестокую, чем слезливую, и уж явно господствующую, а не угнетенную.

Огромное страдание этой совсем не так легко уязвимой души объясняется размерами ее требований, тем, что она хочет радоваться ли, страдать ли только по великим поводам. Другие люди ходят в миру, ликуют, падают, ушибаются друг о друга, но все это происходит здесь, в средине мирового круга; а вот Ахматова принадлежит к тем, которые дошли как-то до его края — и что бы им повернуться и пойти обратно в мир? Но нет, они бьются, мучительно и безнадежно, у замкнутой границы, и кричат, и плачут. Непонимающий их желания считает их чудаками и смеется над их пу-

стячными стонами, не подозревая, что если бы эти самые жалкие, исцарапанные юродивые вдруг забыли свою нелепую страсть и вернулись в мир, то железными стопами пошли бы они по телам его, живого мирского человека; тогда бы он узнал жестокую силу там у стенки по пустякам слезившихся капризниц и капризников.

X

Конечно, биение о мировые границы — действие религиозное, и если бы поэзия Ахматовой обошлась без сильнейших выражений религиозного чувства, все раньше сказанное было бы неосновательно и произвольно.

Но она сама указывает на религиозный характер своего страдальческого пути, кончая одно стихотворение такими строками:

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела
И сестры не предала.
Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Путь, неведомый для нас?

Как Ахматова знает упоение молитвы, можно судить по описанию молящихся перед мощами святой:

И, согнувшись, бесслезно молилась
Ей о слепеньком мальчике мать,
И кликуша без голоса билась,
Воздух силясь губами поймать.

Нельзя не отметить, как здесь живет напряжение чуть шевелящихся губ, свойственное немой молитве: все губные, так часто встречающиеся в этой строфе: *б, п* и *м,* стоят или в начале, или в конце слов, или смежны с ударяемым гласным, например: гу*ба́ми по*й*ма́*ть. Примечательно, что ни одного *р* нет во всей строфе.

Наконец, весь вышеописанный жизненный опыт, в молитвенно покаянном осознании, приводит к такому смирению:

Ни розою, ни былинкою
Не буду в садах Отца.
Я дрожу над каждой соринкою,
Над каждым словом глупца.

Религиозный путь так определен в Евангелии от Луки (гл. 17, ст. 33): «Иже аще взыщет душу свою спасти, погубит ю: и иже аще погубит ю, живит ю». Еще в «Вечере» Ахматова говорила:

...Не печально,
Что души моей нет на свете.

А стихи, кончающиеся упоминанием об указуемом ангелом пути, начинаются так:

Пожалей о нищей, *о потерянной,*
О моей живой душе...

Для такой души есть прибежище в Таинстве Покаяния. Можно ли сомневаться в безусловной подлинности религиозного опыта, создавшего стихотворение «Исповедь»:

Умолк простивший мне грехи.
Лиловый сумрак гасит свечи,
И темная епитрахиль
Накрыла голову и плечи.
Не тот ли голос: «Дева! встань».
Удары сердца чаще, чаще...
Прикосновение сквозь ткань
Руки, рассеянно крестящей.

Не дочь ли Иаира?

XI

При общем охвате всех впечатлений, даваемых лирикой Ахматовой, получается переживание очень яркой и очень напряженной жизни. Прекрасные движения души, разнообразные и сильные волнения, муки, которым впору завидовать, гордые и свободные соотношения людей, и все это

в осиянии и в пении творчества,— не такую ли именно человеческую жизнь надо приветствовать стихами Фета:

Как мы живем, так мы поем и славим,
И так живем, что нам нельзя не петь.

А так как описанная жизнь показана с большою силою лирического действия, то она перестает быть только личною ценностью, но обращается в силу, подъемлющую дух всякого, воспринявшего ахматовскую поэзию. Одержимые ею, мы и более ценной и более великой видим и свою, и общую жизнь, и память об этой повышенной оценке не изглаживается — *оценка обращается в ценность.* И если мы, действительно, как я думаю, вплываем в новую творческую эпоху истории человечества, то песнь Ахматовой, работая в ряду многих других сил на восстановление гордого человеческого самочувствия, в какой бы малой мере то ни было, но не помогает ли нам грести?

В частности же лирика, так много занимающаяся человеком и притом не уединенным *я*, но его соотношениями с другими людьми: то в любви к другому, то в любви другого к себе, то в разлюблении, то в ревности, в обиде, в самоотречении и в дружбе,— такая лирика не отличается ли глубоко гуманистическим характером? Способ очертания и оценки других людей полон в стихах Анны Ахматовой такой благожелательности к людям и такого ими восхищения, от которых мы не за года только, но, пожалуй, за всю вторую половину XIX века отвыкли. У Ахматовой есть дар геройского освещения человека. Разве нам самим не хотелось бы встретить таких людей, как тот, к которому обращены хотя бы такие, уже раз приведенные, строки:

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе,
Ты, в своих путях всегда уверенный,
Свет узревший в шалаше.

Или такого:

А ты письма мои береги,
Чтобы нас рассудили потомки,

Чтоб отчетливей и ясней
Ты был виден им, мудрый и смелый.
В биографии славной твоей
Разве можно оставить пробелы?

Или такого:

Прекрасных рук счастливый пленник
На левом берегу Невы,
Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели вы.

Или — тут уже нельзя отказать себе в приведении всего стихотворения; оно образец того, как надобно показывать героев:

Как велит простая учтивость,
Подошел ко мне; улыбнулся;
Полуласково, полулениво
Поцелуем руки коснулся —
И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи...

(На какую вышину взлет, сразу, мгновенно — сила то, значит, какая!)

Десять лет *замираний и криков,*
Все мои бессонные ночи
Я вложила в *тихое* слово
И сказала его напрасно.
Отошел ты, и стало снова
На душе и пусто, и ясно.

Не только умом, силою, славою и красотой (хоть и излюблены эти качества гуманистами) обильны люди Ахматовой, но и души у них бывают то такие черные, как у того, для кого берегутся лучшие улыбки, то такие умилительные, что одно воспоминание о них целительно:

Солнце комнату наполнило
Пылью желтой и сквозной.
Я проснулась и припомнила:
Милый, нынче праздник твой.

Оттого и оснеженная
Даль за окнами тепла,
Оттого и я, бессонная,
Как *причастница* спала.

Не должно говорить, что стоит это сравнение, если только не напрасно я писал выше о́ другом Таинстве.

Я думаю, все мы видим приблизительно тех же людей, и, однако, прочитав стихи Ахматовой, мы наполняемся новою гордостью за жизнь и за человека. Большинство из нас пока ведь совсем иначе относится к людям; еще в умерших, так-сяк, можно предположить что-нибудь высокое, но в современниках? — как не пожать плечами...

Но вопрос, не оказываются ли именно стихи верным постижением настоящего; если так, то она не только помогает плыть к стране новой культуры, но уже завидела ее и возвещает нам: «Земля».

Еще недавно, созерцая происходившие в России события, мы с гордостью говорили: «Это — история». Что же, история еще раз подтвердила, что *крупные* ее события только тогда бывают *великими,* когда в прекрасных биографиях вырастают семена для засева народной почвы. Стоит благодарить Ахматову, восстановляющую теперь достоинство человека: когда мы перебегаем глазами от лица к лицу и встречаем то тот, то другой взгляд, она шепчет нам: «Это — биографии». Уже? Ее слушаешь, как благовест; глаза загораются надеждою, и полнишься тем романтическим чувством к настоящему, в котором так привольно расти непригнетенному человеконенавистничеством духу.[4]

После всего написанного мне странно предсказать то, в чем я, однако, уверен. После выхода «Четок» Анну Ахматову, «в виду несомненного таланта поэтессы», будут призывать к расширению «узкого круга ее личных тем». Я не присоединяюсь к этому зову — дверь, по-моему, всегда должна быть меньше храмины, в которую ведет: только в этом смысле круг Ахматовой можно назвать узким. И вообще, ее призвание не в расточении вширь, но в рассечении пластов, ибо ее орудия — не орудия землемера, обмеряющего землю и составляющего опись ее богатым угодьям, но орудие рудокопа, врезающегося в глубь земли к жилам драгоцен-

ных руд. Впрочем, Пушкин навсегда дал поэту закон; его, со всеми намеками на содержание строфы, в которую он входит, я и приведу здесь:

Идешь, куда тебя влекут
Мечтанья тайные.

Такой сильный поэт, как Анна Ахматова, конечно, последует завету Пушкина.

Н. В. Недоброво

1. В конце мая 1915 г. вышло второе издание «Четок». Выдержки из «Четок», призодимые здесь, сверены со вторым изданием. *Н. Н.*
2. В *Аполлоне* 1915 г., кн. 3, напечатана превосходная поэма Ахматовой «У самого моря», подтверждающая высказанные здесь соображения. *Н. Н.*
3. В довольно многочисленных статьях о «Четках» высказывались подобные же мысли и притом столь часто, что мои соображения в настоящее время являются лишь обстоятельной формулировкой общего места. *Н. Н.*
4. Надобно помнить, что это писалось весною 1914 г. С тех пор история снова заполнила всю жизнь человечества такими жертвенными делами и такими роковыми, каких и видано прежде не бывало. И слава Богу, что люди, действительно, оказались беспредельно прекраснее, чем о них думали; это в особенности относится к тому, столь оклеветанному до войны, русскому молодому поколению, к которому принадлежат почти все рядовые и младшие офицеры нашей армии и которое, таким образом, выносит на себе светлое будущее России и мира. К Ахматовой надо отнестись с тем большим вниманием, что она во многом выражает дух этого поколения и ее творчество любимо им. *Н. Н.*

Русская мысль, 1915, № 7.

В черновике статьи есть опущенные при публикации места, интересные для нас как отголоски споров 1910-х годов, полемика с критическими рекомендациями, которые Ахматова получала в начале своего творческого пути: «Ахматова не берет формы лирического стихотворения для выражения нелирических по существу задач, как

то, к сожалению, весьма распространено ныне. Может быть, и есть у нее и вовсе не лирические задачи: если есть, почти можно за нее поручиться, что выразит она их в пристойном роде: в поэме, в повести, в драме, в романе.

Пока боги хранят ее от холодных баллад, с мраморным рисунком, но ритмом и движением своим вызывающим в воображении одну неминучую картину: мраморного барельефа, везомого по мостовой на ломовой телеге, в хорошем случае в музей, а чаще в Speise-saale обильно сооружаемых ныне по Петербургу немецкими акционерными компаниями гостиниц».

Николай Недоброво

* * *

Законодательным скучая вздором,
Сквозь невниманье, ленью угнетен,
Как ровное жужжанье веретен,
Я слышал голоса за дряблым спором.

Но жар души не весь был заметен.
Три А я бережно чертил узором.
Пока трех черт удачным уговором
Вам в монограмму не был он сплетен.

Созвучье черт созвучьям музыкальным
Раскрыло дверь — и внешних звуков нет.
Ваш голос слышен в музыке планет...

И здесь, при всех, назло глазам нахальным,
Чтя Леонардо, я письмом зеркальным
Записываю спевшийся сонет.
16 февраля 1914

Опубликовано: Кралин М. Сонет «незабвенного друга».— *Ленинградский рабочий*, 1979, 30 июня. Сонет записан на отдельном листке и описывает изображенную тут же монограмму, сплетающую утроенное «А». Над сонетом — помета: «В подкомиссии по улучшению местных финансов. При рассмотрении законопроекта об улучшении земских и городских финансов». Из почтения к Леонардо да Винчи стихотворение записано зеркальным письмом.

МОДИЛЬЯНИ

\+ + +

В синеватом Париж тумане,
И, наверно, опять Модильяни
Незаметно бродит за мной.
У него печальное свойство
Даже в сон мой вносить расстройство
И быть многих бедствий виной.

Но он мне — своей Египтянке...
Что играет старик на шарманке?
А под ней весь парижский гул,
Этот тоже довольно горя,
И стыда и лиха хлебнул.

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ

Я очень верю тем, кто описывает его не таким, каким я его знала, и вот почему. Во-первых, я могла знать только какую-то одну сторону его сущности (сияющую) — ведь я просто была чужая, вероятно, в свою очередь, не очень понятная двадцатилетняя женщина, иностранка; во-вторых, я сама заметила в нем большую перемену, когда мы встретились в 1911 году. Он весь как-то потемнел и осунулся.

В 10-м году я видела его чрезвычайно редко, всего несколько раз. Тем не менее он всю зиму писал мне *. Что он сочинял стихи, он мне не сказал.

* Я запомнила несколько фраз из его писем, одна из них: «Vous êtes en moi comme une hantise» («Вы во мне как наваждение»).

Как я теперь понимаю, его больше всего поразило во мне свойство угадывать мысли, видеть чужие сны и прочие мелочи, к которым знающие меня давно привыкли. Он все повторял: «On communique»[1]. Часто говорил: «Il n'y a que vous pour réaliser cela»[2]

Вероятно, мы оба не понимали одну существенную вещь: все, что происходило, было для нас обоих предысторией нашей жизни: его — очень короткой, моей — очень длинной. Дыхание искусства еще не обуглило, не преобразило эти два существования, это должен был быть светлый легкий предрассветный час. Но будущее, которое, как известно, бросает свою тень задолго перед тем, как войти, стучало в окно, пряталось за фонарями, пересекало сны и пугало страшным бодлеровским Парижем, который притаился где-то рядом. И все божественное в Модильяни только искрилось сквозь какой-то мрак. Он был совсем не похож ни на кого на свете. Голос его как-то навсегда остался в памяти. Я знала его нищим, и было непонятно, чем он живет. Как художник он не имел и тени признания.

Жил он тогда (в 1911 году) в Impasse Falguière. Беден был так, что в Люксембургском саду мы сидели всегда на скамейке, а не на платных стульях, как было принято. Он вообще не жаловался ни на совершенно явную нужду, ни на столь же явное непризнание. Только один раз в 1911 году он сказал, что прошлой зимой ему было так плохо, что он даже не мог думать о самом ему дорогом.

Он казался мне окруженным плотным кольцом одиночества. Не помню, чтобы он с кем-нибудь раскланивался в Люксембургском саду или в Латинском квартале, где все более или менее знали друг друга. Я не слышала от него ни одного имени знакомого, друга или художника, и я не слышала от него ни одной шутки. Я ни разу не видела его пьяным, и от него не пахло вином. Очевидно, он стал пить позже, но гашиш уже как-то фигурировал в его рассказах. *Очевидной* подруги жизни у него тогда не было. Он никог-

---

[1] О, передача мыслей (*фр.*).
[2] Это умеете только вы (*фр.*).

да не рассказывал новелл о предыдущей влюбленности (что, увы, делают все). Со мной он не говорил ни о чем земном. Он был учтив, но это было не следствием домашнего воспитания, а высоты его духа.

В это время он занимался скульптурой, работал во дворике возле своей мастерской, в пустынном тупике был слышен стук его молоточка. Стены его мастерской были увешаны портретами невероятной длины (как мне теперь кажется — от пола до потолка). Воспроизведения их я не видела — уцелели ли они? Скульптуру свою он называл la chose[3] — она была выставлена, кажется у «Indépendants»[2] в 1911 году. Он попросил меня пойти посмотреть на нее, но не подошел ко мне на выставке, потому что я была не одна, а с друзьями. Во время моих больших пропаж исчезла и подаренная им мне фотография с этой вещи.

В это время Модильяни бредил Египтом. Он водил меня в Лувр смотреть египетский отдел, уверял, что все остальное (tout le reste) недостойно внимания. Рисовал мою голову в убранстве египетских цариц и танцовщиц и казался совершенно захвачен великим искусством Египта. Очевидно, Египет был его последним увлечением. Уже очень скоро он становится столь самобытным, что ничего не хочется вспоминать, глядя на его холсты. Теперь этот период Модильяни называют Période nègre[5].

Он говорил: «Les bijoux doivent être sauvages»[6] (по поводу моих африканских бус), и рисовал меня в них. Водил меня смотреть le vieux Paris derrière le Panthéon[7] ночью при луне. Хорошо знал город, но все-таки мы один раз заблудились. Он сказал: «J'ai oublié qu'il y a une île au milieu»[8]. Это он показал мне настоящий Париж.

---

[3] вещь (*фр.*).
[4] у «Независимых» (*фр.*).
[5] Негритянский период (*фр.*).
[6] Драгоценности должны быть дикарскими (*фр.*).
[7] Старый Париж за Пантеоном (*фр.*).
[8] Я забыл, что посредине есть остров (*фр.*)

По поводу Венеры Милосской говорил, что прекрасно сложенные женщины, которых стоит лепить и писать, всегда кажутся неуклюжими в платьях.

В дождик (в Париже часто дожди) Модильяни ходил с огромным очень старым черным зонтом. Мы иногда сидели под этим зонтом на скамейке в Люксембургском саду, шел теплый летний дождь, около дремал le vieux palais à l'Italienne[9], а мы в два голоса читали Верлена, которого хорошо помнили наизусть, и радовались, что помним одни и те же вещи.

Я читала в какой-то американской монографии, что, вероятно, большое влияние на Модильяни оказала Беатриса Х. *, та самая, которая называет его «perle et pourceau»[10]. Могу и считаю необходимым засвидетельствовать, что ровно таким же просвещенным Модильяни был уже задолго до знакомства с Беатрисой Х., т. е в 10-м году. И едва ли дама, которая называет великого художника поросенком, может кого-нибудь просветить.

Люди старше нас показывали, по какой аллее Люксембургского сада Верлен, с оравой почитателей, из «своего кафе», где он ежедневно витийствовал, шел в «свой ресторан» обедать. Но в 1911 году по этой аллее шел не Верлен, а высокий господин в безукоризненном сюртуке, в цилиндре, с ленточкой «Почетного легиона»,— а соседи шептались: «Анри де Ренье!»

Для нас обоих это имя никак не звучало. Об Анатоле Франсе Модильяни (как, впрочем, и другие просвещенные парижане) не хотел и слышать. Радовался, что и я его тоже не любила. А Верлен в Люксембургском саду существовал только в виде памятника, который был открыт в том же го-

* Цирковая наездница из Трансвааля. Подтекст, очевидно, такой: «Откуда же провинциальный еврейский мальчик мог быть всесторонне и глубоко образованным?»

---

[9] Старый дворец в итальянском вкусе (*фр.*).
[10] жемчужина и поросенок (*фр.*).

ду. Да, про Гюго Модильяни просто сказал: «Mais Hugo — c'est déclamatoire?»[11]

* * *

Как-то раз мы, вероятно, плохо сговорились, и я, зайдя за Модильяни, не застала его и решила подождать его несколько минут. У меня в руках была охапка красных роз. Окно над запертыми воротами мастерской было открыто. Я, от нечего делать, стала бросать в мастерскую цветы. Не дождавшись Модильяни, я ушла.

Когда мы встретились, он выразил недоумение, как я могла попасть в запертую комнату, когда ключ был у него. Я объяснила, как было дело. «Не может быть,— они так красиво лежали...»

Модильяни любил ночами бродить по Парижу, и часто, заслышав его шаги в сонной тишине улицы, я подходила к окну и сквозь жалюзи следила за его тенью, медлившей под моими окнами.

То, чем был тогда Париж, уже в начале 20-х годов называлось «vieux Paris» или «Paris avant guerre»[12]. Еще во множестве процветали фиакры. У кучеров были свои кабачки, которые назывались «Au rendez-vous des cochers»[13], и еще живы были мои молодые современники, вскоре погибшие на Марне и под Верденом. Все левые художники, кроме Модильяни, были признаны. Пикассо был столь же знаменит, как сегодня, но тогда говорили «Пикассо и Брак». Ида Рубинштейн играла Шехерезаду, становились изящной традицией дягилевские Ballets Russes (Стравинский, Нижинский, Павлова, Карсавина, Бакст).

Мы знаем теперь, что судьба Стравинского тоже не осталась прикованной к 10-м годам, что творчество его стало высшим музыкальным выражением духа XX века. Тогда мы этого еще не знали. 20 июня 1910 года была поставлена «Жар-птица». 13 июня 1911 года Фокин поставил у Дягилева «Петрушку».

---

[11] А Гюго — это декламатор? (*фр.*).
[12] «Старый Париж» или «Довоенный Париж» (*фр.*).
[13] «Встреча кучеров» (*фр.*).

Прокладка новых бульваров по живому телу Парижа (которую описал Золя) была еще не совсем закончена (бульвар Raspail). Вернер, друг Эдисона, показал мне в Taverne de Panthéon два стола и сказал: «А это ваши социал-демократы — тут большевики, а там меньшевики.» Женщины с переменным успехом пытались носить то штаны (jupes-culottes), то почти пеленали ноги (jupes entravées). Стихи были в полном запустении, и их покупали только из-за виньеток более или менее известных художников. Я уже тогда понимала, что парижская живопись съела французскую поэзию.

Рене Гиль проповедовал «научную поэзию», и его так называемые ученики с превеликой неохотой посещали мэтра.

Католическая церковь канонизировала Жанну д'Арк.

Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Qu' Anglois brulerent a Rouan...[14]

Я вспомнила эти строки бессмертной баллады, глядя на статуэтки новой святой. Они были весьма сомнительного вкуса, и их начали продавать в лавочках церковной утвари.

* * *

Модильяни очень жалел, что не может понимать мои стихи, и подозревал, что в них таятся какие-то чудеса, а это были только первые робкие попытки (например, в «Аполлоне» 1911 г.). Над «аполлоновской» живописью («Мир искусства») Модильяни откровенно смеялся.

Меня поразило, как Модильяни нашел красивым одного заведомо некрасивого человека и очень настаивал на этом. Я уже тогда подумала: он, наверное, видит все не так, как мы.

Во всяком случае, то, что в Париже называют модой, украшая это слово роскошными эпитетами, Модильяни не замечал вовсе.

---

[14] И добрая Жанна из Лотарингии,
Сожженная англичанами в Руане... (*старофр.*).

Рисовал он меня не с натуры, а у себя дома,— эти рисунки дарил мне. Их было шестнадцать. Он просил, чтобы я их окантовала и повесила в моей комнате. Они погибли в царскосельском доме в первые годы Революции. Уцелел тот, в котором меньше, чем в остальных, предчувствуются его будущие «ню»...

Больше всего мы говорили с ним о стихах. Мы оба знали очень много французских стихов: Верлена, Лафорга, Малларме, Бодлера.

Данте он мне никогда не читал. Быть может, потому, что я тогда еще не знала итальянского языка.

Как-то раз сказал: «J'ai oublié de vous dire que je suis juif»[15]. Что он родом из-под Ливорно — сказал сразу, и что ему двадцать четыре года, а было ему двадцать шесть.

Говорил, что его интересовали авиаторы (по-теперешнему — летчики), но когда он с кем-то из них познакомился, то разочаровался: они оказались просто спортсменами (чего он ждал?)

В это время ранние, легкие* и, как всякому известно, похожие на этажерки аэропланы кружились над моей ржавой и кривоватой современницей (1889) — Эйфелевой башней.

Она казалась мне похожей на гигантский подсвечник, забытый великаном среди столицы карликов. Но это уже нечто гулливеровское.

* * *

...а вокруг бушевал недавно победивший кубизм, оставшийся чуждым Модильяни.

Марк Шагал уже привез в Париж свой волшебный Витебск, а по парижским бульварам разгуливало в качестве

* См. у Гумилева:

> На *тяжелых* и гулких машинах
> Грозовые пронзать облака.

---

[15] Я забыл вам сказать, что я еврей (*фр.*).

неизвестного молодого человека еще не взошедшее светило — Чарли Чаплин. «Великий немой» (как тогда называли кино) еще красноречиво безмолвствовал.

* * *

«А далеко на севере»... в России умерли Лев Толстой, Врубель, Вера Комиссаржевская, символисты объявили себя в состоянии кризиса, и Александр Блок пророчествовал:

О, если б знали, дети, вы
Холод и мрак грядущих дней...

Три кита, на которых ныне покоится XX век, — Пруст, Джойс и Кафка — еще не существовали как мифы, хотя и были живы как люди.

* * *

В следующие годы, когда я, уверенная, что такой человек должен просиять, спрашивала о Модильяни у приезжающих из Парижа, ответ был всегда одним и тем же: не знаем, не слыхали *.

Только раз Н. С. Гумилев, когда мы в последний раз вместе ехали к сыну в Бежецк (в мае 1918 г.) и я упомянула имя Модильяни, назвал его «пьяным чудовищем» или чем-то в этом роде и сказал, что в Париже у них было столкновение из-за того, что Гумилев в какой-то компании говорил по-русски, а Модильяни протестовал. А жить им обоим оставалось примерно по три года, и обоих ждала громкая посмертная слава.

К путешественникам Модильяни относился пренебрежительно. Он считал, что путешествия — это подмена истинно-

* Его не знали ни А. Экстер, которая дружила в Париже с итальянским художником Соффичи, ни Б. Анреп (известный мозаичист), ни Н. Альтман, который в эти годы (1914—1915) писал мой портрет.

го действия. «Les chants de Maldoror»[16] постоянно носил в кармане; тогда эта книга была библиографической редкостью. Рассказывал, как пошел в русскую церковь к пасхальной заутрене, чтобы видеть крестный ход, так как любил пышные церемонии. И как некий, «вероятно очень важный господин» (надо думать — из посольства) похристосовался с ним. Модильяни, кажется, толком не разобрал, что это значит...

Мне долго казалось, что я никогда больше о нем ничего не услышу... А я услышала о нем очень много...

* * *

В начале нэпа, когда я была членом правления тогдашнего Союза писателей, мы обычно заседали в кабинете Александра Николаевича Тихонова (Ленинград, Моховая, 36, издательство «Всемирная литература»). Тогда снова наладились почтовые сношения с заграницей, и Тихонов получал много иностранных книг и журналов. Кто-то (во время заседания) передал мне номер французского художественного журнала. Я открыла — фотография Модильяни... Крестик... Большая статья типа некролога; из нее я узнала, что он — великий художник XX века (помнится, там его сравнивали с Боттичелли), что о нем уже есть монографии по-английски и по-итальянски. Потом, в тридцатых годах, мне много рассказывал о нем Эренбург, который посвятил ему стихи в книге «Стихи о канунах» и знал его в Париже позже, чем я. Читала я о Модильяни и у Карко, в книге «От Монмартра до Латинского квартала», и в бульварном романе, где автор соединил его с Утрилло. С уверенностью могу сказать, что этот гибрид на Модильяни десятого — одиннадцатого годов совершенно не похож, а то, что сделал автор, относится к разряду запрещенных приемов.

Но и совсем недавно Модильяни стал героем достаточно пошлого французского фильма «Монпарнас, 19». Это очень горько!

Болшево, 1958 — Москва, 1964.

---

[16] «Песни Мальдорора» (*фр.*).

ГУМИЛЕВ

Николай Гумилев

ИЗ ЛОГОВА ЗМИЕВА

Из логова змиева,
Из города Киева,
Я взял не жену, а колдунью.
А думал забавницу,
Гадал — своенравницу,
Веселую птицу-певунью.

Покликаешь — морщится,
Обнимешь — топорщится,
А выйдет луна — затомится,
И смотрит, и стонет,
Как будто хоронит
Кого-то,— и хочет топиться.

Твержу ей: крещеному
С тобой по-мудреному
Возиться теперь мне не в пору;
Снеси-ка истому ты
В днепровские омуты,
На грешную Лысую Гору.

Молчит — только ежится,
И все ей неможется,
Мне жалко ее, виноватую,
Как птицу подбитую,
Березу подрытую
Над очастью, Богом заклятою.

1911

* * *

Священные плывут и тают ночи,
Проносятся эпические дни,
И смерти я заглядываю в очи,
В зеленые, болотные огни.

Она везде — и в зареве пожара,
И в темноте, нежданна и близка,
То на коне венгерского гусара,
А то с ружьем тирольского стрелка.

Но прелесть ясная живет в сознаньи,
Что хрупки так оковы бытия,
Как будто женственно все мирозданье,
И управляю им всецело я.

Когда промчится вихрь, заплещут воды,
Зальются птицы в таяньи зари,
То слышится в гармонии природы
Мне музыка Ирины Энери.

Весь день томясь от непонятной жажды
И облаков следя крылатый рой,
Я думаю: Карсавина однажды,
Как облако плясала предо мной.

А ночью в небе древнем и высоком
Я вижу записи судеб моих
И ведаю, что обо мне, далеком,
Звенит Ахматовой сиренный стих.

Так не умею думать я о смерти,
И все мне грезятся, как бы во сне,
Те женщины, которые бессмертье
Моей души доказывают мне.

1914

\+ + +

(2 янв<аря> 1961. Москва).

Сегодня М. А. З<енкевич> долго и подробно говорил о «Триптихе». Она (т. е. поэма), по его мнению,— Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, потому что содержится в ней самой. Автор говорит как Судьба (Ананке), подымаясь надо всем — людьми, временем, событиями. Сделано очень крепко. Слово акмеистическое, с твердо очерченными границами. По фантастике близко к «Заблудившемуся Трамваю». По простоте сюжета, который можно пересказать в двух словах,— к «Медному Всаднику».

\+ + +

От меня, как от той графини,
Шел по лесенке винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой.

1958

Четверостишие, включенное в состав «Примечаний редактора» в некоторых вариантах «Поэмы без героя», связано, по-видимому, с эпизодом, когда Гумилев последний раз был у Ахматовой в июле 1921 года. Она жила тогда в особняке Волконских на Сергиевской улице, дом 7. По записанному в 1925 году П. Н. Лукницким рассказу Ахматовой, «АА повела Николая Степановича <...> к темной (потайной прежде) винтовой лестнице, по которой можно было прямо из квартиры выйти на улицу. Лестница была совсем темная, и когда Николай Степанович стал спускаться по ней, АА сказала: „По такой лестнице только на казнь ходить“».

ЛИНИЯ ОТСУТСТВУЮЩЕГО ГЕРОЯ

Все в будущее: «Для юношей открылись все дороги, для старцев — все запретные труды», «Орел» (космос) — земное притяженье. «Земля! К чему шутить со мною: Одежды нищенские сбрось, И стань, как ты и есть, звездою, Огнем пронизанной насквозь» и т. д. Связь с Поэмой в поздней фантастике «Заблудившегося трамвая» («дощатый забор» — наш Безымянный переулок). «И цыганочка лижет кровь» («Новогодняя баллада»). «На Венере, ах, на Венере...». Неслучайность цитаты. Шкловский.

Блоковский сборник, Тарту, 1989.

Цитируются и называются стихотворения Гумилева: «Потомки Каина», «Орел», «Природа», «Заблудившийся трамвай» (строку из которого — «А в переулке забор дощатый» — Ахматова считала описанием дома Шухардиной в царскосельском Безымянном переулке, где она жила в детстве, и взяла эпиграфом к своей «Царскосельской оде»), «У цыган» (которое цитировалось в строке «И цыганочка лижет кровь» в раннем варианте «Решки»), «На Венере» (которое обсуждалось в статье астронома проф. И. Шкловского «На далекой планете Венере» — *Известия,* 1961, 13 февраля, веч. выпуск). Как видно из этой записи, Ахматова указала и контекст, в котором должно рассматривать ее «Новогоднюю балладу» 1923 года.

Николай Гумилев

ПОТОМКИ КАИНА

Он не солгал нам, дух печально-строгий,
Принявший имя утренней звезды,
Когда сказал: «Не бойтесь вышней мзды,
Вкусите плод и будете, как боги».

Для юношей открылись все дороги,
Для старцев — все запретные труды,
Для девушек — янтарные плоды
И белые, как снег, единороги.

Но почему мы клонимся без сил,
Нам кажется, что кто-то нас забыл,
Нам ясен ужас древнего соблазна,

Когда случайно чья-нибудь рука
Две жердочки, две травки, два древка
Соединит на миг крестообразно?

ОРЕЛ

Орел летел все выше и вперед
К престолу сил сквозь звездные преддверья,
И был прекрасен царственный полет,
И лоснились коричневые перья.

Где жил он прежде? Может быть, в плену,
В оковах королевского зверинца,
Кричал, встречая девушку-весну,
Влюбленную в задумчивого принца.

Иль, может быть, в берлоге колдуна,
Когда глядел он в узкое оконце,
Его зачаровала вышина
И властно превратила сердце в солнце.

Не все ль равно?! Играя и маня,
Лазурное вскрывалось совершенство,
И он летел три ночи и три дня
И умер, задохнувшись от блаженства.

Он умер, да! Но он не мог упасть,
Войдя в круги планетного движенья.
Бездонная внизу зияла пасть,
Но были слабы силы притяженья.

Лучами был пронизан небосвод,
Божественно-холодными лучами.
Не зная тленья, он летел вперед,
Смотрел на звезды мертвыми очами.

Не раз в бездонность рушились миры,
Не раз труба архангела трубила,
Но не была добычей для игры
Его великолепная могила.

ПРИРОДА

Так вот и вся она, природа,
Которой дух не признает,—
Вот луг, где сладкий запах меда
Смешался с запахом болот,

Да ветра дикая заплачка,
Как отдаленный вой волков,
Да над сосной курчавой скачка
Каких-то пегих облаков.

Я вижу тени и обличья,
Я вижу, гневом обуян,
Лишь скудное многоразличье
Творцом просыпанных семян.

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось
И стань, как ты и есть, звездою,
Огнем пронизанной насквозь!

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы,
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пытливый взгляд
Нищий старик,— конечно, тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят — зеленная,— знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

10—643

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода —
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

И все ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить.

У ЦЫГАН

Толстый, качался он, как в дурмане,
Зубы блестели из-под хищных усов,
На ярко-красном его доломане
Сплетались узлы золотых шнуров.

Струна... и гортанный вопль... и сразу
Сладостно так заныла кровь моя,
Так убедительно поверил я рассказу
Про иные, родные мне края.

Вещие струны — это жилы бычьи,
Но горькой травой питались быки,
Гортанный голос — жалобы девичьи
Из-под зажимающей рот руки.

Пламя костра, пламя костра, колонны
Красных стволов и оглушительный гик,
Ржавые листья топчет гость влюбленный
Кружащийся в толпе бенгальский тигр.

Капли крови текут с усов колючих,
Томно ему, он сыт, он опьянел,
Ах, здесь слишком много бубнов гремучих,
Слишком много сладких, пахучих тел.

Мне ли видеть его в дыму сигарном,
Где пробки хлопают, люди кричат,
На мокром столике чубуком янтарным
Злого сердца отстукивающим такт?

Мне, кто помнит его в струге алмазном
На убегающей к Творцу реке,
Грозою ангелов и сладким соблазном,
С кровавой лилией в тонкой руке?

Девушка, что же ты? Ведь гость богатый,
Встань перед ним, как комета в ночи,
Сердце крылатое в груди косматой
Вырви, вырви сердце и растопчи.

Шире, все шире, кругами, кругами
Ходи, ходи и рукой мани,
Так пар вечерний плавает лугами,
Когда за лесом огни и огни.

Вот струны-быки и слева и справа,
Рога их — смерть, и мычанье — беда,
У них на пастбище горькие травы,
Колючий волчец, полынь, лебеда.

Хочет встать, не может ... кремень зубчатый,
Зубчатый кремень, как гортанный крик,
Под бархатной лапой, грозно поднятой,
В его крылатое сердце проник.

Рухнул грудью, путая аксельбанты,
Уже ни пить, ни смотреть нельзя,
Засуетились официанты,
Пьяного гостя унося.

Что ж, господа, половина шестого?
Счет, Асмодей, нам приготовь!
Девушка, смеясь, с полосы кремневой
Узким язычком слизывает кровь.

* * *

На далекой звезде Венере
Солнце пламенней и золотистей,
На Венере, ах, на Венере
У деревьев синие листья.

Всюду вольные звонкие воды,
Реки, гейзеры, водопады
Распевают в полдень песнь свободы,
Ночью пламенеют, как лампады.

На Венере, ах, на Венере
Нету слов обидных или властных,
Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.

Если скажут еа и аи,
Это радостное обещанье,
Уо, ао — о древнем рае
Золотое воспоминанье.

На Венере, ах, на Венере
Нету смерти терпкой и душной,
Если умирают на Венере,
Превращаются в пар воздушный.

И блуждают золотые дымы
В синих, синих вечерних кущах
Иль, как радостные пилигримы,
Навещают еще живущих.

Июль 1921 г.

МАНДЕЛЬШТАМ

Осип Мандельштам

* * *

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате январской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Всё поют блаженных жен родные очи,
Всё цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит.
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи январской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах»,—
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.
У костра мы греемся от скуки,
Может быть, века пройдут,
И блаженных жен родные руки
Легкий пепел соберут.

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки,
И на грядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки.
Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи,
В черном бархате всемирной пустоты
Всё поют блаженных жен крутые плечи,
А ночного солнца не заметишь ты.

1920

Артур Лурье. Из статьи «Чешуя в неводе»

Мандельштам страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое. Иногда он приходил ко мне поздно вечером, и по тому, что он быстрее обычного бегал по комнате, ероша волосы и улыбаясь, но ничего не говоря, и по особенному блеску его глаз, я догадывался, что с ним произошло что-нибудь «музыкальное». На мои расспросы он сперва не отвечал, но под конец признавался, что был в концерте. Дальше этого признания Мандельштам на эту тему не распространялся. Потом неожиданно появлялись его стихи, насыщенные музыкальным вдохновением.

За время моей дружбы с Мандельштамом я привык к тому, что он бормотал стихи, сочиняя их на ходу и разговаривая при этом на совершенно посторонние темы; одно не мешало другому. «Ода Бетховену» сочинялась Мандельштамом довольно долго; я часто слышал, как он выборматывал отдельные строчки, и потом строфы во время наших прогулок, причем строчки передвигались то вверх, то вниз, то в средину, пока, наконец, «Ода» не приняла окончательную форму.

Мне часто казалось, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью и их упоминания о музыке носят скорее отвлеченный, метафизический характер. Но Манде-

льштам представлял исключение; живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание, как и пафос государственности, насыщавший его поэзию.

Воздушные пути. Нью-Йорк, 1963, № 2.

Осип Мандельштам

* * *

Когда на площадях и в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.

В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валгаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно.

Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным дружинам любы
Янтарь, пожары и пиры.

Им только снится воздух юга —
Чужого неба волшебство,
И все-таки упрямая подруга
Откажется попробовать его.

1917

* * *

Что поют часы-кузнечик,
Лихорадка шелестит,
И шуршит сухая печка,—
Это красный шелк горит.

Что зубами мыши точат
Жизни тоненькое дно,—
Это ласточка и дочка
Отвязала мой челнок.

Что на крыше дождь бормочет,—
Это черный шелк горит.
Но черемуха услышит
И на дне морском простит.

Потому, что смерть невинна,
И ничем нельзя помочь,
Что в горячке соловьиной
Сердце теплое еще.

1918

* * *

Твое чудесное произношенье —
Горячий посвист хищных птиц.
Скажу ль: живое впечатленье
Каких-то шелковых зарниц.

«Что» — голова отяжелела.
«Цо» — это я тебя зову!
И далеко прошелестело:
Я тоже на земле живу.

Пусть говорят: любовь крылата,—
Смерть окрыленнее стократ.
Еще душа борьбой объята,
А наши губы к ней летят.

И столько воздуха и шелка
И ветра в шепоте твоем,
И, как слепые, ночью долгой
Мы смесь бессолнечную пьем.

1918

* * *

В тот вечер не гудел стрельча́тый лес органа,
Нам пели Шуберта,— родная колыбель,
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель.

Старинной песни мир, коричневый, зеленый,
Но только вечно-молодой,
Где соловьиных лип рокочущие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.

И сила страшная ночного возвращенья
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник, пустое привиденье,
Бессмысленно глядит в холодное окно!

1918

Надежда Мандельштам. Из воспоминаний

Я всегда думала, что «Поэма без героя» говорит о свободе и своеволии, но сейчас у меня появилось основание сомневаться в этом. Прежде всего надо изложить факты.

Под первым посвящением поэмы стоит дата 27 декабря 1941 — это годовщина смерти О. М. (Найдутся экземпляры, где проставлено 28 декабря — А. А. ошибочно считала этот день годовщиной и даже спорила со мной — спорщица она была неслыханная.) В дате мы, конечно, уверены быть не можем, но это число есть на официальном документе о смерти. (А. А. писала начало поэмы и посвящение ночью с 27 на

28 декабря). Она жаловалась мне, что люди не замечают этой даты и даже перенесла ее в заглавие посвящения. У меня именно такой экземпляр.

В «Листках из дневника» А. А. поминает ресницы О. М. Их замечали все — они были невероятной длины. <...> Они бросались в глаза. И сам О. М. ощущал их как какой-то добавочный орган: «Колют ресницы»... «Как будто я повис на собственных ресницах»... <...> А. А. считала, что если в стихах упомянуты ресницы, то это обязательно к О. М. <...> И тогда я спросила про посвящение, уже не в первый раз: такой разговор уже когда-то был в Ташкенте, и А. А. сказала, что это, конечно, О. М. «На чьем черновике я могла бы писать?»

Наконец, снежинка. Я думала, что снежинка есть где-нибудь в стихах, и спрашивала об этом А. А.: «Что там было с этой снежинкой?»... Она успокоила меня, что Ося сам знает. Может, это воронежская зима, а может, что другое. О. М. мне в этом помочь не мог: к этому времени его уже давно не было на свете.

И еще: в самой поэме на секунду звучит голос О. М.: «И в отдаленьи чистый голос: "Я к смерти готов"». Эти слова она приводит и в «Листках из дневника».

Каким же образом на «Первом посвящении» стоит «Вс. К.»? Неужели в годовщину смерти О. М., дату которой она так подчеркивала, она вспоминала о другой смерти? Зачем ей тогда понадобилась эта дата? Может, она испугалась ассоциации с О. М.—узнают и откажутся печатать. Ей всегда казалось — и при жизни О. М. и после его смерти,— будто все на нас смотрят, если мы вместе: «опять вместе и в том же составе»... Быть вместе ведь по тем временам — это почти государственное преступление. В Воронеже ее мучал дикий страх именно по этому поводу. Тогда еще были основания для этого страха: только что она выла под кремлевскими стенами и тут же поехала навещать ссыльного. <...> Этот самый страх мог заставить ее закомуфлировать «Первое посвящение», но ручаться за это нельзя. Ей случалось переадресовывать стихи и посвящения — и это тоже может служить объяснением. Или в образе человека с ресницами, которого она оплакивала, слились оба человека? Вот еще один вопрос, который я не успела ей задать. Кто теперь раз-

решит мое недоумение? Между тем, если речь идет о двоих, то поэма написана о свободе и своеволии, а если дата смерти прилеплена к стихам о красивом гусарском корнете, весь смысл поэмы мельчает и упрощается. В этом случае я бы сказала, что сама А. А. проявила своеволие, а не истинную свободу, которую не могла не вынести из десятих годов — расцвета своей юности.

Когда мы поняли, что свободе противопоставлено своеволие, я ей рассказала свое понимание поэмы, и она просила меня записать его (это еще не значит, что ресницы в «посвящении» мандельштамовские, она его несомненно вспомнила в ту первую ночь). Поэма началась мыслями о том, как преждевременно оборвалась жизнь одного поэта, смерть которого была форсирована не календарным, а настоящим двадцатым веком, и эти мысли привели на память другую — своевольно оборванную жизнь. Появился «гусарский корнет со стихами и с бессмысленной смертью в груди». Он уклонился от своей подлинной судьбы и совершил акт величайшего своеволия — самубийство: «Сколько гибелей шло к поэту, Глупый мальчик, он выбрал эту — первых он не стерпел обид. Он не знал, на каком пороге он стоит и какой дороги перед ним откроется вид»...

Первая смерть — результат внутренней свободы, вторая — своеволия. Из прошлого в Ленинград сорок первого года — тридцать седьмой позади, впереди война — врывается атмосфера десятых годов: карнавальный маскарад. Это пиршество элиты, к которой принадлежала А. А., которым заправляют краснобаи и лжепророки, снявшие с себя всякую ответственность за что бы то ни было: «И ни в чем не повинен: ни в этом, ни в другом и ни в третьем... Поэтам вообще не пристали грехи»... Это пора, когда «все можно» на радость человеку, эпоха цветущего своеволия. Не случайна поэтому реминисценция, не сразу осознанная, из «Бесов»: «Или вправду там кто-то снова между печкой и шкафом стоит» (сцена самоубийства Кириллова).

Из первого варианта «Второй книги» Н. Я. Мандельштам. Текст предоставлен П. Нерлеран.

Велимир Хлебников

ПЕСНЬ СМУЩЕННОГО

На полотне из камней
Я черную хвою увидел.
Мне казалось, руки ее нет костяней,
Стучится в мой жизненный выдел.
Так рано? А странно: костяком
Прийти к вам вечерком
И, руку простирая длинную,
Наполнить созвездьем гостиную.

1913

Комментарии Н. И. Харджиева: «Написано в конце 1913 г. По свидетельству А. А. Ахматовой, Хлебников в ноябре—декабре 1913 г. читал посвященное ей стихотворение, которое заканчивалось следующими строками:

...Поднявши руку длинную
Освещу созвездьем гостиную».

ИЗ ПОЭМЫ «ЖУТЬ ЛЕСНАЯ»

I

О, погреб памяти! Я в нем
Давно уж не был. Я многому сегодня разучился и разучен.
Согнем рост лет
И смугло двинемся с огнем,
Медведь от свечи бросится во след,
Собакой ляжет, скучен,
Тулуп оденет иночий,
Он тень от свечи иначе.
. . . .

5

Итак, подвал... Отнюдь не тот,
Где родич волка щерит рот,
А внизу стоят передники,
Там и ты, и собеседники,
Где славу с грязного крыльца
Взирают маски наглеца,
И где с предутренней пощечиною
Прославлен сумрак позолоченный.

6

Порой лицо весельем пьяно,
И круль ворон грохочет рьяно.
Я там бывал. Зачем, зачем,— меня вы спросите.
Чтобы пробор вам закивал,
Ему едва зрачки вы скосите.
Была там часто в лицах новость,
На взорах жила нездоровость,
На век расстаться с ней обеты
Иль буду завтра здесь. Приметы:
Кто хочет рано поседеть,
До утра должен в ней сидеть.

[А вот тот стол: сижу там я
И славой потные друзья.]

7

Пронес бы Пушкин сам глаз темных мглу,
Занявши в «Собаке» подоконник,
Узрел бы он: седой поклонник
Лежит ребенком на полу.
А над врагом, грозя уже трехногим стулом,
С своей ухваткой молодецкой,
Отец «Перуна», Городецкий,
Дает леща щекам сутулым.

8

Воздушный обморок и ах,
Турчанки обморока шали,
Стучит кулак в воротниках,
Соседи слабо не дышали.
А «будем, как солнце», на ножках качаясь,
Ушел, в королевстве отчаясь,
И на лице его печать
О том, что здесь лучше б молчать.
С своей бородой золотой
Он ставил точку с запятой.
Тогда мы, ближнее любя,
Бросали ставку на себя.
Раскрыта дверь. Как паровоз
Дохнули полночь и мороз.
Глубокий двор. Уже тулуп
Звенит, громыхая ключом.
Там веселятся люди, глуп,
Кому не все лишь нипочем.

9

Итак, в подвале моей души
Мой ску<дный> све<точ> не туши.
На дланях чьих итог мозоль
Позднее скажет: ты король.
В зеленой чарке королеву
Найдя, вернется он к напеву.

Но мы бывали там, зане
Красивы трупы на стене.
Одежд небесные цвета!
Не те лета, страна не та!
Пусть воротники воздушны и стоячи,
Помяты вожжами от клячи,
Не то цветок, не то кистень
Бросал на все кудряво тень.
. . . .

14

Сюда нередко вхож и част
Пястецкий или просто Пяст.
В его убогую суму
Бессмертье бросим и ему,
Хотя (Державина сюда!)
Река времен не терпит льда.
Я в настроеньи Святослава
Сюда вошел кудрями желтый.
Сказал, согнутый грузом его нрава,
Я самому себе: тяжел ты.
Число сословий я умножил,
Назвав людей духовной чернию;
И тем удобно потревожил
Досуг собрания вечерний.
А впрочем, впрочем взятки прочь,
Я к милосердию охочь.
Здесь чепуху, там мелют вздор,
Звенит прибор, блестит пробор.
Да, видя плащ простолюдина,
Не верят серому холсту,
Когда с угрозой господина
Вершками мерит он версту.
Его сияющие латы,
Порой блеснув через прореху,
Сулят отпор надежный смеху
И мщеньем требуют отплаты.
Так просто <он> бесспорно мой.
А утром, утром путь домой.

\+ + +

Попытка заземлить ее (по совету покойного Галкина) кончилась полной неудачей. Она категорически отказалась идти в предместья. Ни цыганки на заплеванной мостовой, ни паровика, идущего до Скорбящей, ни с Хлебниковым на Горячее Поле, она не хочет ничего этого. Она не пошла на смертный мост с Маяковским, ни в пропахшие березовым веником пятикопеечные бани, ни в волшебные блоковские портерные, где на стенах корабли, а вокруг тайна и петербургский миф,—она упрямо осталась на своем роковом углу у дома, который построили в начале 19 века братья Адамини, откуда видны окна Мраморного Дворца, а мимо под звуки барабана возвращаются в свои казармы курносые павловцы. В то время, как сквозь мягкую мокрую новогоднюю метель на Марсовом Поле сквозят обрывки ста майских парадов и

Все таинства Летнего сада—
Наводненья, свиданья, осада...

Один раз я хитростью выманила ее на Шереметевский чердак («Решка»), скрыв, что под этим еще кроется Ташкент, который несмотря ни на что (<он> сладостно связан с ней музыкой) никак в ней не отразился, и еще раз само Время увело ее почти к волнам Тихого океана. Могила поэта.

ПЕТЕРБУРГ В 1913 ГОДУ

За заставой воет шарманка,
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплеванной мостовой.
Паровик идет до Скорбящей,
И гудочек его щемящий
Откликается над Невой.
В черном ветре злоба и воля.
Тут уже до Горячего Поля,
Вероятно, рукой подать.
Тут мой голос смолкает вещий,
Тут еще чудеса похлеще.
Но уйдем — мне некогда ждать.

1961

Велимир Хлебников

ИЗ ПОЭМЫ «ГОРЯЧЕЕ ПОЛЕ»

Горячее поле, сюда скачи
На трех ногах собакой раненой.
Трехногое скачи, грози костылем, безносое.
Землянки теплого навоза,
Бегите на лапах косого мороза,
Все на бегу ковыляйте в снегу!
Как собаки с ногой перебитой.
. . . .
Слухайте! люди Горячего поля —
Здесь ведь живет девушка Воля,
Наша красивая доля.
Ее давно любила очи я,
Простые, рабочие.
Я девушка русская, я чернорабочая
Сегодня вас Свободой потчую!
Люди! Люди! Не будет боле
Боли и голи!
Боле боли и голи!

ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп, влачился по пустыне,
Где умирала невозможность,
Усталый лицедей,
Шагая напролом.
А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей
В дыму угроз нескромных.
И волей месяца окутан,
Как в сонный плащ, вечерний странник
Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой, я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше
толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

1921—1922

КОМАРОВСКИЙ

Николай Пунин. Памяти графа Василия Алексеевича Комаровского

За эти дни так часто и с такой однообразной настойчивостью слышим мы о смерти в бою, что другого рода смерть, казалось, была невозможна, словно для нее уже не осталось скорби, и нет больше цветов для иных могил, кроме братских. Мы ошиблись. Внезапно отлетела от земли душа, полная жизни, мужественная, окрыленная, великолепная, одна из тех душ, которым удивляешься, никогда, в сущности, их не понимая. 8-го сентября в Москве скончался граф Василий Алексеевич Комаровский. Родился, чтобы сказать два-три слова, сделать жест, и ушел, унося с собой тайну своего духа и своей мысли. Тому, кто его слышал чаще, кто видел больше, он оставил чувство недоумения, близкое к тоске, и какую<-то> глубокую и упорную уверенность в том, что из всего произнесенного или сделанного им,— смерть сказала большее, договорила недосказанное, объяснила то, что казалось непонятным, но она же и лишила нас возможности раскрыть тайну его организма и его творчества, тайну, о которой мы все знали и не догадывались в одно и то же время. Теперь мы уже, наверное, не раскроем этой тайны никогда; на нашу долю остались лишь отрывочные и странные воспоминания, которым смерть сообщила горькую остроту...

Он был необыкновенен — этот веселый иронист и романтик, высокий, широкоплечий, сутуловатый, одиноко бродивший по Царскосельскому парку с тростью в кармане и завернутыми брюками. Он врывался в нашу жизнь, внося каждый раз тревогу, смятение, страх — мысль о бессмертной ночи, о планетах, о глубине земли, где переливаются густые писательские соки, о темной глубине души, откуда выраста-

ло его искусство, неожиданное, растрепанное, полное какой-то настойчивой воли и смятенного величия; он приходил, принося вместе со свежестью весеннего или зимнего воздуха свежесть только что родившейся в его мозгу мысли, которую он вынашивал, перебирал на все лады, внушал, навязывал тем, кто имел хоть некоторую охоту его слушать. Он говорил стихи своим гортанным голосом, перебивая их естественный ритм, следуя какому-то своему, особенному стихосложению; привязывался к словам, подымая при этом руку, словно он измерял их вес и их емкость. Всегда неожиданный, но всегда чужой.

Было трудно следить за ходом его мысли и невозможно погружаться вместе с ним в то темное, шевелящееся и земное, что наполняло его душу, излучавшую с такой силой нервную энергию, что становилось страшно. Спорить с ним было бесполезно: он уходил в какие-то леса образов, ссылался на римских императоров, кардиналов, философов или поэтов,— и в конце концов мы замолкали, убежденные доводами, имевшими большую силу, чем все классические силлогизмы. Фантазия, которая имела способность находить для своих ирреальных идей слишком вещественную форму, логика, которая связывает посылки с выводами лишь ассоциацией идей и форм, возбуждение, которое само себя питает,— мы узнавали все это, встречая его, слушая или читая.

Искусство было его колыбелью и его жизнью. Сборник стихов, который он издал год тому назад, конечно, почти не был замечен. Те, которые любят меланхолическое волнение сумерек и грусть «о несбыточном», находили эти стихи слишком сухими; тем, которые требуют от поэта четкой структуры, классического синтаксиса и добрых традиций, они показались дилетантскими, неумелыми или безумными; некоторые находили их банальными, с обычными стремлениями к стилизму; толпа не читала их совсем. И этот сборник остался, как одинокий цветок, согретый лишь молодым дыханием Музы. Есть, конечно, в этих стихах один довольно существенный недостаток — оригинальность. Говорят, книги, обладающие таким свойством, вообще не имеют сбыта; может быть, но какое до этого дело поэзии, поэзии, которая родилась во тьме, вскормленная сомнениями, горечью на-

следственного опыта, которую баюкала красота и для которой форма была вожделенной гостьей.

Творчество — разве это только акт воплощения, методическое, внимательное, неустанное искание слова, гласной, перебоя? — Нет, конечно. Творчество — это прочитанная книга, разговор, откровение, любовь, ветка над головой, эмаль неба или облака, смутная тревога, скука,— все, что плодится, умирает, растет в душе; все это — творчество, если, конечно, природа одарила организм способностью воплощать. Утверждающие, будто поэты, художники, музыканты — уроды и выродки, не совсем ошибаются: творческий организм всегда насыщен чем-то, делающим его неудобным для жизни, слишком мечтательным или слишком жестоким, навязчивым, эгоистичным и странным. Люди этого не выносят или выносят плохо, они говорят в таких случаях: оригинальность!

Сборник стихов гр. Комаровского имеет полное основание получить столь лестное наименование. Стихи, собранные в книжке «Первая пристань», написаны в период 1903-13 годов. Они разнообразны по содержанию и по стилю, ритмическая форма их в общем обычна. Чтобы полюбить эти стихи — их надо читать, внимать им, изучать, повторяя время от времени, может быть даже — слышать их от самого автора; над ними, правда, нельзя плакать, но им невозможно не удивляться.

Им следует удивляться по-разному. Есть строфы, написанные лишь с целью внушить чувство эпохи, стиля, научить иронии,— они прекрасны; другие волнуют, как лирика, но это совсем не лирика. Первые рождены и вскормлены какой-то тонкой и добродушной иронией ветерана, видевшего собственными глазами римских императоров; отцом вторых был... — я не знаю его имени — дух темный, отравленный, надломленный, но героический, упадающий, но непокорный, нежный, мечтательный и капризный, но совсем не женственный. Он присутствует в этих стихах где-то внутри, шевеля слова, гласные, рифму; при первом чтении его не замечаешь, только чувствуешь; потом долетает какой-то гул, как подземный удар; в конце концов, его находишь везде, узнаешь в каждом слове, в любом обороте. Зачем было нужно его так тщательно скрывать? Перечтите несколько

страниц,— какое количество ухищрений в подборе образов и стиля, сколько светлых метафор, сколько веселости,— и это все для того, чтобы не дать возможности пробиться ему, темному и хаотическому, чтобы его смирить, сделать ручным; его ласкают, как зверя, хлещут, когда он упрямится, с ним хитрят, если он становится излишне разъярен.

Несколько скандированных строк — вот свидетели этой странной борьбы, которая сообщила жизни трагичность и таинственность, сделав её, однако, прекрасной; но такие же строки говорят о том, что эта подсознательная сила вырывала время от времени у слов, у идей и ощущений их стойкое мужество, заставляя говорить согласно законам логики, красоты и жизни. Тогда раздавались строфы, где перепутаны части речи, где точки заменяют собой целые фразы, где ассоциации перебрасывают мысль через огромные пространства и где пафос, подобно морю, несет стих на своих мрачных волнах. Вот образец этой поэзии, совершенной, подлинной, бессмертной:

Je t'adore a l'égale de la voute nocturne
Baudelaire

Над городом гранитным и старинным
Сияла ночь — Первоначальный Дым.
Почила ночь над этим пиром винным.
Над этим пиром огненно-седым.

Почила Мать. Где перелетом жадным
Слетали сны на брачный кипарис —
Она струилась в Царстве Семиградном
В зияньи ледяных и темных риз.

И сын ее. Но мудрости могильной
Вкусивший тлен. И радость звонких жал?
Я трепетал, могущий, и бессильный,
Я трепетал, и пел, и трепетал.

1911

Другого образца русской поэзии, где бы было столько смятенного величия и безумия — я не знал... и я не узнаю больше! Смерть сделала каменной руку, оборвала жизнь, расцвета которой мы ждали с таким вниманием. Судьба скупа на прекрасное. Она жестока также, ибо лишила крови сердце, полное благородной сдержанности и исключительной доброты,— об этом свидетельствуем мы, современники,— она унесла от нас друга, чье живое внимание мы испытывали всегда и чьи беседы для нас незабвенны — впрочем, это касается лишь нас одних...

Живому и прекрасному гению — бессмертие, товарищу — нашу благодарность, другу — нашу человеческую скорбь. Этот венок возлагаем мы на могилу, которая скрыла от нас только то, что было тленно, так как бессмертное не может скрыть даже земля.

| *Аполлон,* 1914, № 6—7, с. 86—89

Василий Комаровский

ВОЗРОЖДЕНИЕ

Гр. Л. Е. Комаровской

Я обругал родную мать.
Спустил отцовские опалы.
И приходилось удирать
От взбешенного принципала.

Полураздетый, я заснул,
Голодный, злой, в абруцской чаще.
И молний блеск, и бури гул,
Но сердцу стало как-то слаще.

И долго, шалый, по горам,
Скакал и прыгал я, как серна.
Но, признаюсь, по вечерам
На сердце становилось скверно.

С холодных и сырых вершин
Спущусь ли в отчую долину?
Отдаст ли розгам блудный сын
Свою озябнувшую спину?

Нет. Забывая эту ширь,
Где облака бегут так низко,
Стучись, смиренный, в монастырь
Странноприимного Франциска.

Доверье, ласка пришлецу.
Меня берут — сперва как служку.
Пасу овец, или отцу
Несу обеденную кружку.

На все распределенный день:
Доят коров, и ставят хлебы,
И для соседних деревень
Вершат молитвенные требы.

Или на сводчатой стене
Рисуют ангельские кудри...
А после мессы в тишине,—
Дела еще смиренномудрей.

Постятся. Спаржа и салат.
Лишь изредка крутые яйца.
Из мяса же они едят —
И тоже редко — только зайца.

Послушен, кроток, умилен.
Ищу стигмат на грешном теле.
Дни чисты. Разум усмирен.
И сновиденья просветлели.

На пятый месяц, наконец,
Дрожит рука, берусь за кисти.
Ее, гонявшую овец,
Господь направи и очисти!

Ползком вдоль монастырских стен
На ризах подновляю блики.
Счищаю плесень: едкий тлен
Попортил праведные лики.

Мадонна в гаснущей заре.
Святой Франциск, святой Лаврентий,
И надписи на серебре
На извивающейся ленте.

Или с востока короли,
В одежде празднично-багряной,
В чалмах и перьях, повезли
Христу подарок филигранный.

Или под самым потолком,
Где ангел замыкает фреску,
Рисую вечером, тайком,
Черноволосую Франческу.

1910

Литературовед С. Б. Рудаков, живший в ссылке в Воронеже, где у Мандельштамов познакомился с навестившей их Ахматовой, писал о ней в письме к жене 10 февраля 1936 года: «...называет в какой-то связи Комаровского, начинаю о нем говорить, о «Франческе», пополам или, вернее, вместе читаем вслух друг другу слово в слово:

Или под самым потолком,
Где ангел замыкает фреску,
Рисую вечером тайком
Черноволосую Франческу.

Она: «Да, знать Комаровского — это марка. А знаете, Коля говорил: "Это я научил Васю писать, стихи его сперва были такие четвероногие..."» (Герштейн Э. Мандельштам в Воронеже.— *Подъем*. 1988, № 10).

Кн. Д.Святополк-Мирский. Памяти гр. В.А. Комаровского

Десять лет тому назад, 8—21 сентября 1914 года умер граф Василий Алексеевич Комаровский. Имя это вряд многим что-нибудь скажет. Даже те, кто в последние годы перед войной внимательно следил за русской поэзией, принадлежал к «Цеху Поэтов» и посещал «Бродячую Собаку», могли очень легко не заметить эту уединенную, чуждую поэтических партий и поэтической политики фигуру. Я помню только две статьи о нем, обе в «Аполлоне»: первую — отзыв Гумилева о единственной книге стихов Комаровского «Первой пристани», отзыв сочувственный, почти восторженный, но несколько недоуменный (он перепечатан в «Письмах о русской поэзии»); и после его смерти столь же сочувственную и столь же недоуменную статью Н. Пунина. Не помню, в которой из них было сказано (кажется, у Пунина), что Комаровскому современники не простят его оригинальности. «Не простят», пожалуй, здесь неуместно,— «не заметят его за его оригинальность» было бы вернее. Потому что даже в наше время, когда культ оригинальности заменил собой почти все другие культы, мы ценим, мы в состоянии усвоить только такую оригинальность, которая умещается в пределы наших ожиданий.

Комаровский не был гением и его «оригинальность» не была из таких, которые будут со временем оценены и станут пищей общечеловеческой. Она была эксцентрична, необъяснима, и для человечества не нужна. В творческом потоке развитья он был странным завитком в сторону, никуда не ведущим. Но именно такая оригинальность, совершенно бескорыстная с эволюционной точки зрения, и есть утверждение абсолютной свободы, проявление какой-то божественной игры, избытка сил «творческой эволюции».

В культурно-историческом и историко-литературном плане объяснить Комаровского не трудно. Он вышел не из той среды, из которой выходили все деятели русской литературы и культуры за последние шестьдесят лет. Отпрыск старой московско-петербургской дворянской фамилии с обширным родством и сильной семейной традицией, он был совершенно не задет интеллигентской культурой.

Культурную почву его составляли семейные предания, старое, более французское, чем русское, воспитание, старая дедовская библиотека, о которой он так хорошо говорит в своей посмертной поэме «Ракша», наконец, и едва ли не больше всего, свод анекдотов, дипломатических, светских, придворных, с прочным генеалогическим основанием, все услышанное с живых слов — непосредственная традиция, доходящая до самого осьмнадцатого века. К этому старому стволу была непосредственно привита новая «декадентская» культура, и эта культура прививалась к нему тоже больше живым общением с русскими декадентами и чтением французских книг, чем нормальным знакомством с «Весами» и «Аполлоном». В истории литературы место Комаровского довольно ясное — и запоздалое. Он принадлежит к старому декадентству, декадентству 90-х еще годов, не затронутому еще Соловьевщиной и Достоевщиной, или, лучше сказать, к тому подпольному, эксцентрическому течению, к которому принадлежал и Анненский. Именно отсутствие мистической идейности сделало Анненского таким близким кружку Гумилева, а именно в кружке Гумилева только и сумели хоть немножко оценить Комаровского. Но Гумилев, вождь и учитель, имел неискоренимую потребность всех рассаживать по полочкам и для Комаровского никакой полочки не прибрать было. Помню, как Комаровский мне рассказывал, как Гумилев приставал к нему: «Да к чьей же, наконец, школе вы принадлежите — к моей или Бунина?» К школе Анненского, мог бы ответить Комаровский, если ответить было бы делом жизни и смерти. Анненского он высоко ценил, и хотя почти не встречался с ним (несмотря на то, что оба в одно время жили в Царском), хранил благоговейное воспоминание о его личности. Анненский был плоть от плоти русской интеллигенции; недаром он был братом одного из столпов «Русского богатства». Нет-нет, мелькала в нем (как сказал, кажется, Георгий Адамович) «та же старая шинель Акакия Акакиевича». Этого в Комаровском не было и в помине. Вся его поэзия, и вся его изумительная, увы! большей частью неопубликованная проза — совершенно вне эмоционального плана,— вся она в плане чистой игры. Вот почему он так любил Анри де Ренье, единственного второго поэта, имевшего с ним что-то общее. «La Double Mâitresse»

и «La Canne de Jaspe» были в числе его любимых книг.

Но игры Комаровского разыгрывались над бездной, «не так для стиха, а буквально» — над вечной, ежедневной возможностью сумасшествия. К сумасшествию своему он относился двояко: и опасливо, избегая всего того, что могло хоть немножко поколебать его очень шаткое нервное равновесие; и в то же время бесстрашно: много думал и даже писал воспоминания о своих сумасшествиях.

Из воспоминаний этих я запомнил одну фразу: «Несколько раз сходил с ума и каждый раз думал, что умер. Когда умру, вероятно буду думать, что сошел с ума». Он умер сумасшедшим. Начало войны нанесло такой удар его нервной системе, что она не вынесла, и все силы хаоса снова хлынули на него и затопили уже навсегда. В последний раз я его видел перед моим отъездом в действующую армию. Он был в состоянии крайнего возбуждения: он был обеспокоен мыслью, у кого из знакомых он найдет скорее всего охотничье ружье: он хотел идти защищать Петербург в случае немецкого десанта. Последние его стихи, оставшиеся в черновой тетради, написаны еще до начала военных тревог. Это был тот памятный исключительно жаркий июль, о котором Анна Ахматова, новая Кассандра, написала такие страшные пророческие стихи.

В стихах Комаровского нет этой тревожной ноты; он не смешивал искусства с хаосом подсознательных предчувствий. Вот эти набросанные им стихи:

> Июль был яростный и пыльно-бирюзовый.
> Сегодня целый день я слышу из окна
> Дождя осеннего пленительные зовы.
> Сегодня целый день и запахи земли
> Волнуют душу мне томительно и сладко
> И, если дни мои еще вчера текли
>   В однообразии порядка...

«Однообразие порядка» нарушилось, и через несколько недель его не стало.

Те, кто знает Комаровского только по его стихам, стихам утонченным и очень насыщенным, но на вкус иных неприят-

но-пряных,— не могут составить себе понятия об удивительной привлекательности его самого. Та свободная, странно свободная искра, которая так причудливо, необъяснимо и бесцельно горела во всем его существе,— в его крупной, коротко остриженной голове, круглом красном лице и сутулом, крепком, широкоплечем, несколько сгорбленном, корпусе,— эта искра только отчасти освещает его стихи. Они очень «сделаны», и хотя для меня они кажутся сделанными превосходно, в них есть привкус эпохи,—«вчерашнего дня»,— который не всем по вкусу. Стихи его, конечно, стоят внимательного изучения. Иные из них (например, изумительное «Бессильному сказать, какая малость» и некоторые из «Впечатлений Италии», в которой он, кстати сказать, никогда не был) должны войти в обиход хрестоматий. Но мне кажется, что самый прямой путь к его единственному очарованию для тех, кто не знал и хотел бы узнать его живую личность,— этот путь идет скорее через его прозу. Проза его стоит совсем особняком во всей русской литературе, да, вероятно, и в европейской. К сожалению, большая часть ее осталась неизданной: «Анекдот о любви» (рассказ о его сумасшествии с затейливым обрамлением, от которого пришел бы в восторг Виктор Шкловский); «Исторический роман » (страниц в 30); «До Цусимы»; разговоры в Царском Селе, с удивительным местом об Анненском; анекдоты, воспоминания, заметки. Напечатан был только один рассказ и то под псевдонимом Incitatus (Комаровский утверждал, не знаю на каком основании, что так звали коня Калигулы) в альманахе «Аполлон» 1911 г. Называется рассказ «Sabinula», и, кажется, никем ни тогда, ни после не был замечен. У меня нет рассказа под рукой (а дорого дал бы!) и я его давно не перечитывал, но и сейчас он жив в моей памяти, каким я его слышал, тому тринадцать лет от Комаровского и потом столько раз перечитывал.

«Рабы в северных латифундиях, наконец, восстали», так начинается рассказ. Дело происходит в Риме при Веспасиане. Но Тацит уже старик и вспоминает о своем сверстнике Овидии, молодом человеке, сосланном при Августе. Идет война с «Вологесами», и Цезарь весьма беспокоится об успокоении этой далекой окраины; второй легион идет из Сены в Рим на караковых лошадях. Рассказу предпослано

предисловие, подписанное «Эразм Роттердамский», в котором Эразм полемизирует с кардиналом Биббиеной и прибавляет в постскриптуме: «Если бы я желал нанести ему злейшее оскорбление, я приписал бы рассказ самому Биббиене». Как видите, стилизация тут не при чем, но и стилизация (или пародия на стилизацию) использована для божественно свободных и бесцельных движений повествования. Тонкая жилка иронии переплетается с причудливой, совершенно не эмоциональной, сентиментальностью. Странная струя беспокойной чувственности пробивается кое-где, из-под земли. Рим принимает формы то близко знакомого, как бы современного быта, то сгущается в какие-то венецианские, чисто формальные, ничему реальному не отвечающие краски. Стиль в основе своей по-пушкински сухой, перебивается то барочными фиоритурами вроде Ренье, то разговорными интонациями.

И все это чистая, совершенно свободная игра, может быть, и имеющая какую-то подсознательную необходимость, но так как будто лишенная всякого «значения», всякой, как говорил Потебня, «метонимичности». Чистая свобода, т. е. творчество без «почему». Если на что-нибудь оно и похоже, то разве только на сны Ремизова, но и в снах Ремизова нет такой свободы чисто «фактурного» элемента. Французы со времен Маллармэ мечтают о создании «чистой поэзии» — «Poésie pure»,— из которой было бы устранено все то, что не поэзия, «Sabinula» есть осуществление «чистого творчества», «Creation pure», чистого, потому что свободного и необусловленного.

Звено, 1924, 22 сентября

ШИЛЕЙКО

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном...

Михаил Лозинский

* * *

Вот он стоит передо мной:
Он желт, он проницаем глазом,
Но словно огненной волной
Крутит и распаляет разум.
Шилей, спеши в мою обитель
На Île des Apothicaires
Ты вкусишь золотистый сикер,
Которого бежал Креститель.

5 мая 1916

Шуточное стихотворное приглашение на Аптекарский остров, адресованное Лозинским его близкому другу Владимиру Казимировичу Шилейко, сохранилось в архиве М.Л. Лозинского в двух вариантах. Во втором концовка звучит так: «Которого бежал Предтеча». Шилейко был вторым мужем Ахматовой. Она обращалась к нему в целом ряде стихотворений, начиная с «Косноязычно славивший меня...». В свою очередь многие из стихотворений поэта и ассириолога Шилейко обращены к Ахматовой.

Вера Гартевельд. Из «Воспоминаний»

Среди знаменитых поэтов, которых я встречала в «Бродячей собаке», была Анна Ахматова. Ее стихи, столь необычные, мне тогда не нравились, не нравилась и ее внешность — она была худой, с несколько сухими и острыми чертами лица восточного типа. Она была женой поэта Гу́милева. За ней ухаживал поэт Шилейко, изучавший восточные языки, и мне вспоминается его высокая тощая фигура в студенческой форме с большим томом персидской поэзии под мышкой, который он принес для Ахматовой. По ассоциации мне на ум приходит доктор Фауст.

«Воспоминания» Веры Георгиевны Гартевельд, написанные по-французски, хранятся в архиве Колумбийского университета (Нью-Йорк). Выписка любезно предоставлена нам И. Н. Соловьевой. Автор воспоминаний — жена композитора Г. В. Гартевельда.

Николай Гумилев

В. К. Шилейко

Ни шороха полночных далей,
Ни песен, что певала мать,
Мы никогда не понимали
Того, что стоило понять.
И, символ горнего величья,
Как некий благостный завет,—
Высокое косноязычье
Тебе даруется, поэт.

11—643

\+ + +

Косноязычно славивший меня
Еще топтался на краю эстрады.
От дыма сизого и тусклого огня
Мы все уйти, конечно, были рады.

Но в путаных словах вопрос зажжен,
Зачем не стала я звездой любовной,
И стыдной болью был преображен
Над нами лик жестокий и бескровный.

Люби меня, припоминай и плачь!
Все плачущие не равны ль пред Богом?
Прощай, прощай! меня ведет палач
По голубым предутренним дорогам.

1913

Владимир Шилейко

МУЗА

Ты поднимаешься опять
На покаянные ступени
Пред сердцем Бога развязать
Тяготы мнимых преступлений.

Твои закрытые глаза
Унесены за край земного,
И на губах горит гроза
Еще не найденного слова.

И долго медлишь так, мертва...
Но в вещем свете, в светлом дыме
Окоченелые слова
Становятся опять живыми,—

И я внимаю, не дыша,
Как в сердце трепет вырастает,
Как в этот белый мир душа
На мягких крыльях улетает.

* * *

Уста Любви истомлены,
Истончены ее уборы,
Ее безвинной пелены
Коснулись хищные и воры.

И больно видеть, что она
В пирах ликующего света
Глухим вином напоена
И ветхой ризою одета.

Поет и тлеет злая плоть.
Но знаю верой необманной:
Свою любимую Господь
Возвысит в день обетованный —

И над огнями суеты
Она взойдет стезей нестыдной,
Благословеннее звезды
В сиянье славы очевидной.

* * *

М. Лозинскому

Его любовь переборолась,
Его восторг перегорел,—
И странно слышать мертвый голос,
Зовущий радостный удел.

Но в нем одном могу найти
Все, что старинно, что любимо,—
Так на полуночном пути
Ловлю шаги прошедших мимо.

* * *

Я не люблю приветствий черни
И пышной жизни не хочу,—
Брожу по улицам вечерним,
Пустые песни бормочу.

Сурова бедная порфира,
Невелика земная честь,—
Но у стола богатых мира
И мне, наверно, место есть.

* * *

Неживые, легли в песках —
И ни топота больше, ни молви.
Ветер только слово промолвил —
Неживыми легли в песках.

Неживые, лежат и ждут —
Воскресения, что ли, какого?
Ветер только вымолвил слово —
Неживые, лежат и ждут.

И упал в стороне один,—
И в убитом — какая тревога!
Он хотел убежать от Бога —
И упал, в стороне, один.

А другие простерлись ниц —
И главы закрывали руками...
Черный коршун взмыл над песками —
Но слепые простерты ниц.

Ветер даже и пыль с костей
Закружил и унес и рассеял,—
Ветер даже и пыль развеял,
Даже мертвую пыль с костей.

Тленье смерти на вечные дни —
И ни топота больше, ни крика!
— Ничего, кроме Божьего Лика —
. . . .
А в аду зажжены огни.

ЛЕБЕДЬ

Еще дрожат пустые воды —
А он, старинный, воспарил:
Далече мчит в немые своды
Седую славу милых крыл.

Что ж, к далям родственным и душным
С тобой привет мой долетит?
Или тебя в пути воздушном
И голос мой отяготит?

1916

* * *

Живу томительно и трудно
И устаю и пью вино,
Но, посещен судьбиной чудной,
Люблю сурово и давно.

И мнится мне, что, однодумный,
В подстерегающую сень
Я унесу июльский день
И память женщины безумной.

ЮРОДИВАЯ

Влачится — у! — через волчец,
Скрывая рваную порфиру:
Ее привел сюда Отец
И водит за руку по миру.

Она и жизнью не живет,
Она и мерою не мерит,—
На всех углах поклоны бьет,
На церкви крестится и верит,—

Уж так ничтожна и тиха,
Как будто мертвого омыла,
Как будто имя жениха
Неумолимо позабыла.

* * *

С полуотравой мадригала
В незаполнимые часы
Моя рука соединяла
Сарона чистые красы;

И эту музыку когда-то,
Разгадку скрытницы-земли,
Четыре ветра обрели
В сухих полях Иосафата.

1916

* * *

Увял, увял цветущий мир,—
О вы, осенние метели,
Скажите струнам гневных лир,
Какие розы облетели!

О только, сердце, помни ты
В том вешнем небе, в синей буре
Неповторимые цветы,
Стократ бездоннее лазури!

* * *

Тысячелетний шаг вигилий —
А мы не кончим этот пир:
Ночь, из фиала черных лилий,
Дурманом опоила мир.

И в этой косности миража
Разуверенье не дано,—
Кругом все та же ночь и стража,
Все то же темное вино.

1917

* * *

Над мраком смерти обоюдной
Есть говор памяти времен,
Есть рокот славы правосудной,
Могучий гул; но дремлет он

Не в ослепленьи броней медных,
А в синем сумраке гробниц,
Не в клекоте знамен победных,
А в слабом шелесте страниц.

* * *

Да, наша слава — не былое,
Не прах засохшего венца:
Жив полубог, живут герои,
Но нету вещего певца.

И тех глубокодушных нету,
Кто голос лиры понимал,
Кто музу певшую до свету,
Как дар небесный, принимал.

* * *

В ожесточенные годины
Последним звуком высоты,
Короткой песнью лебединой,
Одной звездой осталась ты.

Над ядом гибельного кубка,
Созвучна горестной судьбе,
Осталась ты, моя голубка,—
Да он, грустящий по тебе.


СЛУШАТЕЛИ

ЛОЗИНСКИЙ

Михаил Лозинский

ВАЛЕРИИ СЕРГЕЕВНЕ СРЕЗНЕВСКОЙ

Чего желать — не знаю сам,
Поклонник Вашего злоречья:
Чтобы Ваш взор к моим стихам
Сумел сочувственно привлечь я.

Иль чтобы в их могильный хлам,
Обвеянный улыбкой едкой,
Одна из Ваших эпиграмм
Впилась осиновой багеткой.

Спб., 13 июля 1918

* * *

Тебе ль не петь пэан хвалебный,
Мой мудрый рок, мой друг волшебный,
Мне давший сердцем позабыть,
Что время перестало быть?
В Патмосцем сказанные годы,
Когда веков живые воды
Полынью смертной протекли,
Когда из края в край земли
Под черным ветром несвободы
Свинцовой зыбью шли народы,
Ты опоясал Город мой
Войной, и гладом, и чумой,
Ты облачил его каменья
Порфирой дивной запустенья,
И он, как призрак, засверкал
Во льдах магических зеркал,

И ты меня, с больною кровью,
К его сиянью пронизал
Последней, вещею любовью,
И нежный, и безумный яд
Впивал мой обреченный взгляд,
И я бродил по стогнам сонным,
Как бы в бреду преображенным,
Познав впервые благодать
Внимать и видеть, помнить, ждать.
Тебе ль не петь пэан высокий,
Мой мудрый рок, мой друг жестокий,
Мне завещавший каждый день
Вступать в торжественную сень,
Где меркнет свет, где молкнут звуки,
Чтобы, плывя над тишиной,
Опять прошли передо мной
На литургии древней муки,
Как нерожденная гроза,
Тысячелетние глаза
И с цепью маленькие руки,
Похожие на крик разлуки...

1919

Реминисценции из этого стихотворения содержатся в ахматовской «Надписи на книге» (1940), адресованной Лозинскому — «из мглы магических зеркал». Последние две строчки стихотворения Лозинского, как свидетельствовала Ахматова, относились к его тогдашней сослуживице по Публичной библиотеке — Валерии Сергеевне Срезневской («цепь» — браслет от часов).

* * *

Я — Ахматовой покорен.
Шарм Анеты необорен.
Милой цеховой царевны
Анны дорогой Андревны.

Строфа, написанная Лозинским для коллективного стихового экспромта, сочинявшегося на одном из заседаний Цеха поэтов в зиму 1911-1912 года.

МИХАИЛ ЛОЗИНСКИЙ

С Михаилом Леонидовичем Лозинским я познакомилась в 1911 году, когда он пришел на одно из первых заседаний «Цеха поэтов». Тогда же я в первый раз услышала прочитанные им стихи.

Я горда тем, что на мою долю выпала горькая радость принести и мою лепту памяти этого неповторимого, изумительного человека, который сочетал в себе сказочную выносливость, самое изящное остроумие, благородство и верность дружбе.

В труде Лозинский был неутомим. Пораженный тяжелой болезнью, которая неизбежно сломила бы кого угодно, он продолжал работать и помогал другим. Когда я еще в тридцатых годах навестила его в больнице, он показал мне фото своего разросшегося гипофиза и совершенно спокойно сказал: «Здесь мне скажут, когда я умру».

Он не умер тогда, и ужасная, измучившая его болезнь оказалась бессильной перед его сверхчеловеческой волей. Страшно подумать, именно тогда он предпринял подвиг своей жизни — перевод «Божественной Комедии» Данте. Михаил Леонидович говорил мне: «Я хотел бы видеть «Божественную Комедию» с совсем особыми иллюстрациями, чтоб изображены были знаменитые дантовские развернутые сравненья, например, возвращение счастливого игрока, окруженного толпой льстецов. Пусть в другом месте будет венецианский госпиталь и т. д.». Наверно, когда он переводил, все эти сцены проходили перед его умственным взором, пленяя своей бессмертной живостью и великолепием, ему было жалко, что они не в полной мере доходят до читателя. Я думаю, что не все присутствующие здесь отдают себе отчет, что значит переводить терцины. Может быть, это наиболее трудная из переводческих работ. Когда я говорила

об этом Лозинскому, он ответил: «Надо сразу, смотря на страницу, понять, как сложится перевод. Это единственный способ одолеть терцины; а переводить по строчкам — просто невозможно».

Из советов Лозинского-переводчика мне хочется привести еще один, очень для него характерный. Он сказал мне: «Если вы не первая переводите что-нибудь, не читайте работу своего предшественника, пока вы не закончите свою, а то память может сыграть с вами злую шутку».

Только совсем не понимающие Лозинского люди могут повторять, что перевод «Гамлета» темен, тяжел, непонятен. Задачей Михаила Леонидовича в данном случае было желание передать возраст шекспировского языка, его непростоту, на которую жалуются сами англичане.

Одновременно с «Гамлетом» и «Макбетом» Лозинский переводит испанцев, и перевод его легок и чист. Когда мы вместе смотрели «Валенсианскую вдову», я только ахнула: «Михаил Леонидович, ведь это чудо! Ни одной банальной рифмы!» Он только улыбнулся и сказал: «Кажется, да». И невозможно отделаться от ощущения, что в русском языке больше рифм, чем казалось раньше.

В трудном и благородном искусстве перевода Лозинский был для XX века тем же, чем был Жуковский для века XIX.

Друзьям своим Михаил Леонидович был всю жизнь бесконечно предан. Он всегда и во всем был готов помогать людям, верность была самой характерной для Лозинского чертою.

Когда зарождался акмеизм и ближе Михаила Леонидовича у нас никого не было, он все же не захотел отречься от символизма, оставаясь редактором нашего журнала «Гиперборей», одним из основных членов Цеха поэтов и другом нас всех.

Кончая, выражаю надежду, что сегодняшний вечер станет этапом в изучении великого наследия того, кем мы вправе гордиться как человеком, другом, учителем, помощником и несравненным поэтом-переводчиком.

Когда весной сорокового года Михаил Леонидович держал корректуру моего сборника «Из шести книг», я написала ему стихи, в которых все это уже сказано:

Почти от залетейской тени
В тот час, как рушатся миры,
Примите этот дар весенний
В ответ на лучшие дары,
Чтоб та, над временами года,
Несокрушима и верна,
Души высокая свобода,
Что дружбою наречена,—
Мне улыбнулась так же кротко,
Как тридцать лет тому назад...
И сада Летнего решетка,
И оснеженный Ленинград...
Возникли, словно в книге этой
Из мглы магических зеркал,
И над задумчивою Летой
Тростник оживший зазвучал.

Михаил Лозинский

* * *

Я из земных годин не верен ни одной.
Здесь даже мудрый час истлеет и обманет.
Но я люблю дышать далекою весной,
Чья зелень зашумит, когда меня не станет.

Уже не воин дня, еще не став землей,
Я буду в смертном сне внимать безумству жизни,
Молчавшей столько лет, чтоб гимн заветный свой
Пропеть, блаженствуя, на этой бедной тризне.

И будет синий день прозрачен и высок,
Как сердце зодчего, когда к высотам храма,
Над пламенем лампад, немыслимый цветок,
Восходит в первый раз дыханье фимиама.

1916

ПУНИН

\+ + +

А за правой стенкой, откуда
Я ушла, не дождавшись чуда,
В сентябре в ненастную ночь —
Старый друг не спит и бормочет,
Что он больше, чем счастья, хочет
Позабыть про царскую дочь.

1955

Николай Пунин. Из дневника

21 февраля 1946 года

Я (это после перечтения Карко). Поэты не профессионалы.

Акума. Да, известно; это что-то вроде аппарата, вроде несостоявшегося аппарата; сидят и ловят; может быть, раз в столетие что-то поймают. Ловят, в сущности, только интонацию, все остальное есть здесь. Живописцы, актеры, певцы — это все профессионалы, поэты — ловцы интонаций. Если он сегодня написал стихотворение, он совершенно не знает, напишет ли его завтра или, может быть, больше никогда.

Я. И это, вы думаете, можно сказать и о Пушкине?

Акума. Да, и о Пушкине, и о Данте и о каждом художнике.

«Акума» — домашнее прозвище Ахматовой. Упоминается, по-видимому, книга Франсуа Карко «От Монмартра до Латинского квартала».

Артур Лурье. Из очерка «Наш марш»

Одним из самых близких моих друзей был Николай Николаевич Пунин. Был он сотрудником «Аполлона», писал критические статьи о живописи, преимущественно современной и наиболее передовой. Пунин занимал очень радикальную позицию, поддерживая новые искания в их самых смелых проявлениях. В то время при Эрмитаже организовалась группа очень культурной молодежи,— все участники группы были сотрудниками «Аполлона». К этой группе примкнул Пунин. Нас — футуристов — он всячески поддерживал как новаторов, и был большим поклонником Татлина. Впоследствии Пунин стал директором быв. Императорского фарфорового завода, и на этом посту давал заказы молодым артистам. Между прочим, благодаря его поддержке, несколько работ были сделаны О. А. Глебовой-Судейкиной. Работы ее имели большой успех. Не знаю, уцелели ли они? Живя в Париже, Ольга Афанасьевна продавала свои личные экземпляры из-за нужды.

Пунин был тончайший и благороднейший человек, в высшей степени лойяльный; он находился на самой первой линии культуры. Как и все мы — Маяковский, Татлин, Мейерхольд, все друзья и все футуристы — Пунин сразу же поверил в Октябрьскую революцию и примкнул к ней. В летописи нашего серебряного века имени Пунина должно быть отведено почетное место.

Новый журнал, Нью-Йорк, 1969, № 94.

Николай Пунин. Из воспоминаний

Осенью <1914г.> я побывал у Ахматовой дома; она принимала меня полулежа на кушетке, чувствуя себя нездоровой. Я хвастался своими успехами у женщин и вообще, нес какую-то чушь, главным образом, из застенчивости. Ахматова была снисходительна и царственно любезна, как обычно. Вскоре я стал бывать в доме Гумилевых на заседаниях «Цеха поэтов»; в X книжке «Гиперборея» были напечатаны

мои стихи. В «Цехе» я познакомился с Осипом Мандельштамом, одним из лучших поэтов моего поколения. Это тоже было существо, более совершенное, чем люди. Он слушал собеседника, опустив длинные ресницы своих глаз, так, как будто прислушивался не к словам, а к тому, что было скрыто за словами говорившего; может быть, от этого его реплики так часто были неожиданны, и он произносил их с оттенком какого-то недоумения, как будто спрашивая, то ли он услышал. Разговор с ним даже людей посредственных очень часто превращался в какую-то поэтическую импровизацию, в особом, если можно так выразиться, душевном пространстве. Остроумный, но без всякой остроты, находчивый, даже дерзкий, но с какой-то деликатной осторожностью, Мандельштам бросал вызов собеседнику и сам же его ловил, но уже с другого конца, как будто во время разговора он перебегал с места на место. Он был не красив, но обаятелен — и прелестный, в особенности, когда жмурил глаза и склонял голову набок, наподобие какой-то птицы. Впоследствии мне часто приходилось присутствовать при разговорах Мандельштама с Ахматовой; это было блестящее собеседование, вызывавшее во мне восхищение и зависть; они могли говорить часами; может быть, даже не говорили ничего замечательного, но это была подлинно-поэтическая игра в таких напряжениях, которые мне были совершенно недоступны. Почему-то все, более или менее близко знавшие Мандельштама, звали его «Оськой»; а между тем, он был обидчив и торжественен; торжественность, пожалуй, даже была самой характерной чертой его духовного строя; этот маленький ликующий еврей был величествен — как фуга.

ЛУРЬЕ

САМОЙ ПОЭМЕ

...и слово в музыку вернись.
О. М.

Ты растешь, ты цветешь, ты — в звуке.
Я тебя на новые муки
Воскресила — дала врагу...
Восемь тысяч миль не преграда,
Песня словно звучит у сада,
Каждый вздох проверить могу.
И я знаю — с ним ровно то же,
Мне его попрекать негоже,
Эта связь выше наших сил,—
Оба мы ни в чем не виновны,
Были наши жертвы бескровны —
Я забыла, и он — забыл.

20 сентября 1960
Комарово

Корней Чуковский. Из дневника

24 декабря 1921 года

Сейчас от Анны Ахматовой: она на Фонтанке 18, в квартире Ольги Афанасьевны Судейкиной. «Олечки нет в Петербурге, я покуда у нее, а вернется она, надо будет уезжать». Комната маленькая, большая кровать не застлана. На шкафу — на левой дверке — прибита икона Божьей Матери в серебряной ризе. Возле кровати столик, на столике масло, черный хлеб. Дверь открывает служанка-старуха: «дверь у нас кара́ктерная». У Ахм<атовой> на ногах плед: «Я простуди-

лась, кашляю». <...> Потом старуха затопила у нее в комнате буржуйку и сказала, что дров к завтрему нет.— «Ничего,— сказала Ахматова.— Я завтра принесу пилу, и мы вместе с вами напилим». Она лежала на кровати в пальто — сунула руку под плед и вытащила оттуда свернутые в трубочку большие листы бумаги.— «Это балет «Снежная Маска» по Блоку. Слушайте и придирайтесь к стилю. Я не умею писать прозой». И она стала читать сочиненное ею либретто, которое было дорого мне как дивный тонкий комментарий к «Снежной Маске». Не знаю, хороший ли это балет, но разбор «Снежной Маски» отличный.— «Я еще не придумала сцену гибели в третьей картине. Этот балет я пишу для Артура Сергеевича. Он попросил. Может быть, Дягилев поставит в Париже».

Потом она стала читать мне свои стихи, и, когда прочитала о Блоке, я разревелся и выбежал.

Артур Лурье. Письмо к Анне Ахматовой

Моя дорогая Аннушка, недавно я где-то прочел о том, что когда д'Аннунцио и Дузе встретились после 20 лет разлуки, то оба они стали друг перед другом на колени и заплакали. А что я могу тебе сказать? Моя «слава» тоже 20 лет лежит в канаве, т. е. с тех пор, как я приехал в эту страну. Вначале были моменты блестящего, большого успеха, но здешние музыканты приняли все меры, чтобы я не мог утвердиться. Написал я громадную оперу «Арап Петра Великого», и посвятил ее памяти алтарей и очагов. Это памятник русской культуре, русскому народу и русской истории. Вот уже 2 года, как я безуспешно стараюсь провести ее на сцену. Здесь никому ничего не нужно и путь для иностранцев закрыт. Все это ты предвидела уже 40 лет тому назад: «полынью пахнет хлеб чужой». Арап — мое второе большое сочинение на пушкинский сюжет; в Париже я написал «Пир во время Чумы», оперу-балет, который был принят Opéra перед самой войной, но не был никогда исполнен на сцене полностью, а только в отрывках. А вообще — живу в полной пустоте, как тень. Все твои фотографии глядят на меня весь день. Обнимаю и целую тебя нежно. Береги себя. Жду от тебя вестей.

Александр Корона

АРТУР ЛУРЬЕ (ПОРТРЕТ)

На золотой цепочке золотой лорнет,
Брезгливый взгляд, надменно сжаты губы.
Его душа сатира иль инкуба
Таит забытых оргий мрачный свет.

Высокий котелок и редингот, так хищно
Схвативший талию высокую его,
Напоминает вдруг героя из Прево,
Мечтателя из «Сонного кладбища».

Такие образы рождает Петербург.
Их встретишь в société и думаешь: «как странно,
Как будто рождены они из урагана,
Из хаоса отвихрившихся пург».

Затем средь буйств шумящей молодежи,
Поющей на заумном языке
Свои стихи, все в мире уничтожив,
Он сквозь лорнет бросает взгляд ничтожи,

Браслет поправив на руке,
Кричит: «До нас поэзия — дом на печке!
Мы первые кладем фундамент,
Открыв футуристический парламент!»

Фантастический кабачок, Тифлис, 1918, № I.
Александр Акимович Корона — поэт и композитор.

Артур Лурье. Детский рай

L'aigle a déjà passé,
l'esprit nouveau m'appelle.
Gérard de Nerval

1

«Все, даже жизнь я отдал бы за обретение той экспрессии и той выразительности, которую моя мысль ищет с большей страстью, чем влюбленный ищет свой кумир; я ищу эту экспрессию для того, чтобы *выразить* ее, когда я буду умирать». В этих словах Киркегаарда и заключается тайна искусства. Где же артисты находят эту экспрессию? В раю! Только в раю! Но рай, ведь он открыт одним детям; взрослым он и не доступен, и не нужен. Взрослым в раю скучно; они угрюмы, пресыщены и первобытная свежесть и непосредственность рая кажется им пресной. Если проводить литературную параллель, то «Ад» Данте гораздо всем понятнее и ближе, чем его «Рай», никому не нужный. Ад — местопребывание взрослых, но удивительнее всего то, что его обитатели почему-то отрицают существование рая, опровергая его «с точки зрения современной науки». Между тем, последний комментатор «Божественной Комедии» утверждает, что положения, выдвинутые о. Тейар де Шардэн в его прогремевшей книге «Человеческий Феномен», нисколько не противоречат теодицее и космогонии, утверждаемой Дантом в его «Рае».

Рай отрицают еще и по той причине, что со второй четверти 20-го века уже всякая попытка создания положительной красоты в искусстве была обречена на катастрофическую неудачу. Положительное ведь почти никогда невозможно; только отрицательное осуществимо. Здесь загадка искусства, на которую никогда не было ответа. Быть может, отрицательное осуществляется в плане феноменальном, а положительное живет только в плане ноуменальном. Блок говорит: «Чем больнее феноменальной душе, тем ясней миры ноуменальные» (Дневник). Но от ясности постижения до осуществления путь неизмеримый.

Ад современности лучше всех показан Пикассо; артист выразил свое впечатление от безобразной действительности современного мира. «Уродливая» живопись Пикассо — это экспрессия зафиксированной им реальности, его постижение феноменального мира. В силу своей абсолютной артистической честности, Пикассо не может создать прекрасное с точки зрения канона чистой красоты; ноуменальное постижение мира приобретает у Пикассо этот уродливый феноменальный вид. Иногда только он позволяет себе забыться и делает волшебные рисунки своих тореро, масок, амуров, и пр.

2

В моей памяти три поэта странным образом связаны с ноуменальным ощущением «детского рая»: Жерар де Нерваль, Хлебников и Мандельштам. Все трое были безумцами. Помешательство Нерваля известно всем; Хлебников считался то ли юродивым, то ли идиотом; Мандельштам был при всех своих чудачествах нормален, и только в контакте с поэзией впадал в состояние священного безумия.

Но все три поэта вполне подходят под высшую категорию тех, о ком говорит Платон:

Celui qui sans le délire des Muses arrive aux portes poétiques persuadé que par la technique, il deviendra un passable poète, c'est un incomplet, car la poésie de l'homme sensé est eclipsée par celle des délirants.» (Phèdre).* <...>

Кто же такой Нерваль?

В большом старинном доме на Фонтанке, вблизи Летнего Сада, из окна, выходившего во двор, на соседней глухой стене в сажень толщиной проступала леонардовская плесень; вглядевшись в нее, можно было отчетливо видеть си-

---

* Кто же без ниспосланного Музами исступления подходит к порогу творчества, в уверенности, что благодаря одной сноровке станет изрядным поэтом, тот немощен, и все созданное человеком здравомыслящим затмится творениями исступленных (Федр);
пер. с древнегреч. А. Егунова.

луэт в цилиндре и плаще, куда-то бегущий. О. А. Глебова-Судейкина говорила, смотря на эту тень: «Вот опять маленький Нерваль бежит по Парижу».

Все друзья, бывавшие в доме на Фонтанке, знали и любили призрачного поэта в призрачном Петербурге. Но в те годы поэзия Нерваля в нашем кругу почему-то не упоминалась; моя встреча с нею произошла несколько лет тому назад в Сан Франциско, городе, тоже призрачном своими туманами, и поющими в тумане рогами со взморья, когда городские огни в провалах холмов блещут сквозь туман, как разноцветные леденцы. Магия сонетов Нерваля сделала для меня в те дни прошлое настоящим, т. е. сознанием целостности связи времен; «звезда воспоминанья» — легендарная тень поэта на стене дома в Петербурге была неразрывна с его голосом, звучавшим в «Химерах», которые я заново читал в Сан Франциско.

Нерваль — поэт не только Франции, но и Европы; он — ее оправдание. Несколько таких, как он, и «Содом» не будет разрушен. Ведь Авраам перестал торговаться с Богом после того, как не нашлось и десяти праведников. «И пошел Господь, перестав говорить с Авраамом».

Нерваль, которого его друзья называли «le bon Gérard» был именно одним из тех взрослых детей, для которых открыт рай. Безумие Нерваля было ноуменальным видением рая, но его феноменальный разум не был в силах справиться с измерениями невидимого мира. Двенадцать сонетов Нерваля — это наиболее совершенное, таинственное и волшебное выражение синтеза античного мифа и утонченного латинского эстетического опыта европейской культуры. Эти двенадцать жемчужин поэзии не превзойдены никем из поэтов-символистов. Ни Бодлэр, ни Рэмбо, ни Малларме не сделали ничего выше и значительнее. У Нерваля был в его безумии тот же профетический опыт сознания и чувствования, то же эсхатологическое чувство одержимости поэзией, как у Хлебникова и у Мандельштама, но задолго до них. Тихий, кроткий Нерваль находился в той стихии демонов трансцендентного мира, о котором потом Бодлэр скажет:

«Sans cesse á mes côtés s'agite le Démon
Il nage autour de moi comme un air impalpable»
(La Destruction) *

3

В тот же дом на Фонтанке приходил Хлебников. Он был влюблен в Ольгу Афанасьевнý Глебову-Судейкину, влюблен восторженно и возвышенно-безнадежно, ничем свою влюбленность не обнаруживая; о ней можно было только догадываться. О.А. выросла среди поэтов, понимала их, любила и знала их судьбу. Мило относясь к Хлебникову, О.А. иногда приглашала его к чаю. Эта петербургская фея кукол, наряженная в пышные, летучие, светло-голубые шелка, сидела за столом, уставленным старинным фарфором, улыбалась и разливала чай. Хлебникова я помню во всем величии его святой бедности: он был одет в длинный сюртук, может быть, чужой, из коротких рукавов торчали его тонкие, аскетические руки. Манжет он не носил. Сидел нахохлившись, как сова, серьезный и строгий. Молча он пил чай с печеньем и только изредка ронял отдельные слова. Однажды О. А. попросила его прочесть какие-нибудь свои стихи. Он ничего не ответил, но после довольно длинной паузы раздался его голос, глухой, негромкий с интонациями серьезного ребенка:

«Волк говорит: я тело юноши ем...
Нет уже юноши, нет уже нашего
Веселого короля за ужином.
Поймите, он нужен нам!»

Мы потом часто повторяли эти слова и любили их, с нежностью вспоминая прелестную чистоту этих интонаций. Позднее, это стихотворение приняло в печати иную форму:

---

* «Мой Демон — близ меня,— повсюду, ночью, днем,
Неосязаемый, как воздух, недоступный...»
Разрушение (перевод В. Левика)

«Где волк воскликнул кровью:
«Эй! я юноши тело ем», и т. д.

Когда говорят о человеке в его присутствии так, как если бы его здесь не было, и человек этот не реагирует на разговор о нем, то это означает, что он достиг какой-то подлинной, высокой степени *человечности*; у таких людей нет эгоцентрической реакции, обращенной на самого себя. Это очень русская черта, являющаяся проявлением чистоты и духовной свободы. Хлебникова в глаза называли идиотом, и я видел, что он обидного, говорившегося о нем, не слышит и не воспринимает. Совсем как Мышкин в «Идиоте»! Хлебников, при этом, не был «размазней», напротив: он умел становиться очень решительным, властным, саркастичным, но проявлял эти черты всегда только в плане идеи, в аспекте творчества, а не в плане бытовом. Хлебников был единственным встреченным мною в жизни человеком, который был *абсолютно* лишен бытовых реакций и бытовых проявлений. По этой причине он во многих вызывал недоумение: он был не такой, как все, следовательно — «идиот».

Хлебников говорил: «Мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть, как на временное купание в волнах небытия. По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны. Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд, это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами, слишком черной ночью, эти доски грядущих законов и не в том ли состоит путь деления, чтоб избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроволочной. Один из путей — гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца».

В писаниях Хлебникова, как и в нем самом, на первом плане находится детскость и подлинная, высокая чистота. Он был важный и торжественный, как бы творивший обряд жизни и поэзии. Было что-то и от языческого идола в нем, при всей его естественности и простоте. Хлебников пишет

или произносит слова так, как если бы они произносились вообще в первый раз. Стихи его не имеют начала и не имеют конца. Это вообще не стихи, а обломки чего-то, обрывки фраз, осколки случайно столкнувшихся слов. Они соединяются между собой как попало, их согласованию не придается значения. Здесь отсутствует мера и мастерство, но всегда дышит свежесть, чистота и детскость. Вот что он писал о своем «заумном» языке: «Играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово-звуковая кукла, словарь — собрание игрушек».

Хлебников был для нас моральным авторитетом, нашим духовным старцем от искусства. У него не было и не могло быть никакой позы; быть для Хлебникова «председателем земного шара» совсем не означало дурачества или эпатирования. Он понимал свое председательство совершенно серьезно, как и всё, что он говорил и делал. Я никогда не видел Хлебникова смеющимся; очень редко кому-нибудь удавалось его рассмешить, и тогда он улыбался, но ничего не говорил. Но поведение Хлебникова было мало понятно в артистическом кругу Петербурга, и многие злились, считали, что оно — дурачество, чепуха. Престиж эстетики утонченного мастерства, понимаемого в европейском смысле, был еще слишком велик в то время, чтобы можно было оценить подлинную сущность Хлебникова. Между тем, М. А. Кузмин, бывший одним из наиболее утонченных эстетов той эпохи, умный, тонкий и иронический, никогда над Хлебниковым не смеялся. И, конечно, никакого влияния на Хлебникова Кузмин не имел; напротив, Хлебников совершенно неожиданно оказал влияние на Кузмина, который, раскрыв гностический смысл Хлебникова в последний период своей творческой жизни, нашел у него источник вдохновения для себя. Стихи Кузмина, написанные под

влиянием Хлебникова, я слышал от М. А. задолго до их напечатания, и связь их с поэзией Хлебникова была для всех нас настолько очевидна, что мы о ней даже и не говорили.

Теперь мне думается, что в то время Хлебников был тем щитом, которым бешеные мальчики от искусства отгораживались от Запада, от западной механичности и эволюционизма.

О нашем отношении к Хлебникову я летом 1917 года, неожиданно попав в его родной город, Астрахань, сообщил родителям поэта, которых я нашел случайно, по вдохновению, вспомнив о том, что они должны там жить. Движимый желанием увидеть их и рассказать им о сыне, я нашел дом Хлебникова; позвонил у двери, и навстречу мне вышел его отец, до смешного похожий на поэта. Через минуту, узнав о том, что гость из Петербурга, вышла мать Хлебникова; с первых же слов разговора я понял, как родители Хлебникова страдают от его трагической судьбы,—бедности, непризнания и странностей его, которые им, между прочим, совсем не казались таковыми. В родителях Хлебникова, живущих в Астрахани, не было ни провинциальности, ни обывательского мещанства. Оба они расцвели, услыхав от меня о том, каким престижем обладает Хлебников в нашей среде, и какой преданностью он окружен.

Хлебников умер 28-го июня 1922 года, в деревне, в Новгородской губернии. О его кончине я узнал от нашего общего друга, художника Петра Митурича, уехавшего в ту же деревню, вероятно, на этюды.

По его словам, он созвал несколько мужиков, которым рассказал о Хлебникове, о том, кем он был, и какую он прожил жизнь. После того, как Митурич и мужики опустили Хлебникова в землю, они «выкурили на его могиле трубку мира».

Примерно через месяц в Петербурге была устроена большая футуристическая выставка. Через всю главную залу был протянут черный штандарт. На нем громадными буквами было написано: «*памяти Велимира Хлебникова*».

Настроение у всех было мрачное, и вся выставка прошла как бы под знаком негодования на судьбу, вырвавшую из среды живого искусства еще одну жертву.

4

Хлебников жил вне страстей; казалось, он был лишен темперамента. Сфера его была лунной. *Завороженный*, лунатик, он мог, казалось, ходить над бездной. Как у лунатика у него было полное отсутствие страха. Нерваль был безумцем; он жил в огненной, стихийной сфере орфического безумия. Хлебников не был сумасшедшим; он был блаженным и бесстрашным. Хлебников был антиподом Мандельштама, одержимого страхом; «Не превозмочь в дремучей жизни страха», это как бы формула Мандельштама.

Мандельштам не пил, не курил, и на моей памяти у него не было романов. И подобно тому, как Хлебников был влюблен в О. А. Глебову-Судейкину, Мандельштам был безнадежно, тайно и возвышенно влюблен в другую знаменитую петербургскую светскую львицу и красавицу, Саломею А-ву, которой он посвящал свой вдохновенный бред о «соломинке, соломке, Саломее».

Мандельштам был противоположен как Нервалю, так и Хлебникову; он боялся проявления какого бы то ни было беспорядка. Хаос приводил его в ужас. Мандельштам защищался от хаоса *бытом*, живя исключительно в бытовых проявлениях жизни и цепляясь за них. Подобно новому Гезиоду он любил строй (порядок) мирной жизни и мирного труда, ужасаясь нарушению гармонии. Мандельштам любил жизнь и обладал громадным запасом жизненных сил, которых, казалось, могло бы хватить на несколько существований; без труда умея переносить голод, холод и лишения, он не мог мириться со злом и несправедливостью. Возмущенный злом, Мандельштам был способен совершить самые неожиданные и самые опасные поступки, и не задумывался над тем, к чему они его приведут. Несмотря на «страх перед дремучей жизнью» и перед хаосом, Мандельштам играл с опасностью так, как ребенок играет с огнем или малыш в школе лезет в драку с обидевшими его большими оболтусами.

Быт Мандельштама заключался в его любви к самым простым вещам: он любил пирожные, которых мог съесть хоть дюжину, любил кататься часами на извозчике, восхищаясь свободой и тем, что он видел вокруг; в разгар рево-

люции, получив каким-то чудом комнату в «Астории», он по несколько раз в день купался в ванне, пил молоко, которое ему доставляли по ошибке и ходил завтракать к Донону, где хозяин, потеряв голову, всем оказывал кредит. Мандельштам был смешлив и очень ласков; близких своих друзей он любил гладить по лицу, с нежностью, ничего не говоря, и глядя на них сияющими и добрыми глазами.

Но «рай» этого Божьего младенца сказывался, конечно, не в приведенных выше мелочах быта, а в абсолютном, музыкальном самоизживании творимого образа или идеи. В этом и заключалось его подлинное, пророческое ощущение мира, как старого и обреченного, так и нового, чаемого, но еще неосознанного. Эсхатологическое сознание было главной движущей силой Мандельштама, подлинной творческой интуицией в ее высшей категории и на большой глубине. Больше всего Мандельштаму была необходима *повторность*; ему казалось, что «прекрасное мгновенье», промелькнув, должно повториться вновь и вновь. Как память строит форму в музыке, так история строила форму в поэзии Мандельштама; в ней — музыка чисел и образов, как у Платона и у пифагорийцев, находящаяся вне всякого личного переживания или чувства. Мандельштам жил в трепете и экстазе *чужих* страстей, никогда не своих, но всегда отраженных. Символы истории, символы государственных форм, имели над ним неограниченную, магическую власть; но застывшие исторические факты и формулы Мандельштам превращал в живой быт эпохи; «язык булыжника» был ему «голубя понятней», и его словесная гравюра революционного Парижа, например, нам видна во всех мелочах повседневного быта. Мы привыкли думать о революционном Париже, как о грозной, бушующей народной стихии, но Мандельштам нам показывает «прабабку городов», где «камни — голуби, дома,— как голубятни», где поют песенки, жарят каштаны, а декреты Робеспьера подобны детской игре: «Здесь клички месяцам давали, как котятам». Этот бытовой «уют», такой неожиданный при описании террора, создан Мандельштамом оттого, что революционная буря отбушует, а камни прабабки городов с ее домами, как голубятни, останутся.

Мандельштам никогда не объяснял того, о чем говорил,

и ничуть не сомневался в том, что он будет понят собеседником. С теми, кто, по его мнению, не были способны его понять, Мандельштам вообще не стал бы разговаривать. Когда он сталкивался с пошлостью или глупостью, он злился, смеялся, даже хохотал. Серьезен Мандельштам бывал только в поэтической сфере. Чтение стихов было для него каким-то обрядом; читал он торжественным и спокойным голосом, скандируя на классический лад и сопровождая кадансы пассами; он то широко разводил руками, то поднимал и опускал их перед собой таким образом, словно успокаивал разбушевавшиеся ритмические волны.

Из чтений Мандельштама мне почему-то запомнился один вечер, проведенный в странной обстановке. Однажды Мандельштам уговорил меня пойти с ним к его «меценату», который соглашался издать литературный сборник с тем, чтобы напечатать в нем собственные стихи. Жил «меценат» на окраине Петербурга, за Невской заставой, где находились хлебные склады; старый, громадный, купеческий дом «мецената» напоминал рогожинский дом в «Идиоте». Мы явились туда пешком, под вечер, и застали сборище знакомых и незнакомых; между прочим, там был и С. С. Прокофьев. Ночь прошла за чтением различных стихов, но центром внимания хозяина и его окружения был какой-то человек в сапогах бутылками, кафтане, длинноволосый, не то монах-расстрига, не то домашний мудрец, вроде Фомы Фомича Опискина. Человек этот приволок громадную книгу в полпуда весом, где им были записаны его изречения и назидания на все случаи жизни. Книгу эту он читал некоторое время вслух, при почтительном внимании хозяина, а Мандельштам ерзал на стуле и смотрел на меня смеющимися глазами, показывая мне, что ради издания сборника, в котором у него будет возможность напечататься, он готов все выдержать,—и мецената, и его учителя жизни... Ведь, как и все подлинные поэты, Мандельштам знал, что от пыльных разговоров со скучными людьми можно всегда убежать в «детский рай», полный чудных игрушек—Les abolis bibelots d'inanité sonore.

| *Воздушные пути,* Нью-Йорк, 1963, №3.

Артур Лурье. Из очерка «Наш марш»

В январе 1918 года я прочел только что сочиненное стихотворение Маяковского «Наш марш». Заглавие означало, что марш этот наш, марш футуристов:

Бейся в площади бунтов топот,
Выше гордых голов гряда,
Мы разливом второго потопа
Перемоем миров города.

Под непосредственным впечатлением, в один-два дня я сочинил к этому стихотворению музыку. Причем, из озорства, сочинил я этот марш не в четырехдольном размере, как это полагается быть всякому маршу, а в трехдольном. Характер маршеобразного движения сохранялся, но марш мой как бы прихрамывал. Посвятил я его моим товорищам-футуристам, переименовав их на первой странице рукописи. Так это и напечатано на нотах.

Хромой этот марш доставил мне впоследствии много неприятностей. Когда в 1922 году я приехал заграницу, то эмигранты ничего лучшего не придумали, чем объявить мой марш «гимном большевицкой революции». Травили меня в продолжении многих лет; моя громкая слава «большевика и комиссара, командовавшего музыкой в России», распространилась и среди французов. Так, почтеннейший академик, композитор Флоран Шмидт, неизменно спрашивал меня при первых наших встречах:

— Как поживают ваши друзья, Жак Садуль и Андрэ Марти?

Эти двое, которых я в глаза не видал, были только что амнистированы французским правительством как дезертиры первой мировой войны и представители Третьего Интернационала.

Почтенный академик не подозревал о том, что в те годы Париж казался мне после Петербурга провинцией с оттенком мещанства по сравнению с высоким строем мысли и разряженным воздухом, которым я привык дышать с юных лет, окруженный тем, что было лучшего в ту эпоху, как собственной семьей.

В годы молодости кумиром моим был Александр Блок. Я считал и продолжаю считать его одним из самых совершенных людей в истории мирового искусства. Блок имел на меня громадное влияние; вместе с ним, и наученный им, я слушал музыку революции. Как и мои друзья, авангард молодежи — художники и поэты — я поверил в Октябрьскую революцию и сразу же примкнул к ней. Благодаря поддержке, оказанной нам Октябрьской революцией, все мы, молодые артисты-новаторы и эксцентрики, были приняты всерьез. Впервые мальчикам-фантастам сказали о том, что они могут осуществить свои мечты, и что в чистое искусство не вторгнется не только никакая политика, но вообще никакая сила. Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере; подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию; наше движение удержалось и утвердилось еще и потому, что нас поддерживал В. И. Ленин; его тенденция заключалась в том, чтобы дать молодежи быть самой собой. Никто не препятствовал художникам-футуристам в их декоративных ухищрениях; во время революции все заборы, все арки, все стены зданий были разукрашены самым невероятным образом и с самой невероятной фантазией. Время было фантастическое, невероятное, и футуризм было самое чистое из всего, что я когда-либо знал. Да могло ли быть наше движение иным, если вождем его был такой человек, как Виктор Владимирович Хлебников?

ЦВЕТАЕВА

\+ + +

Когда в июне 1941 г. я прочла М. Ц. кусок поэмы (первый набросок), она довольно язвительно сказала: «Надо обладать большой смелостью, чтобы в 41 году писать об арлекинах, коломбинах и пьеро», очевидно полагая, что поэма — мирискусническая стилизация в духе Бенуа и Сомова, т.е. то, с чем она, м.б., боролась в эмиграции как со старомодным хламом. Время показало, что это не так. Время работало на «Поэму без Героя». За последние 20 лет произошло нечто удивительное, т.е. у нас на глазах происходит почти полный ренессанс 10-х годов. Этот странный процесс еще не кончился и сейчас. Послесталинская молодежь и зарубежные ученые-слависты одинаково полны интереса к предреволюционным годам. Мандельштам, Пастернак, Цветаева переводятся и выходят по-русски. Гумилев перепечатывается множество раз, о Белом защищают диссертации и в Кембридже и в Сорбонне, о Хлебникове пишут длинные ученые работы, книги формалистов стоят les yeux de la tête. У букинистов ищут Кузмина, у «всех» есть переписанный Ходасевич. Почти никто не забыт, почти все вспомнены.

Все это я говорю в связи с моей поэмой, потому что, оставаясь поэмой исторической, она очень близка современному читателю, который втайне хочет побродить по Петербургу 1913, хочет сам узнать всех, кого он так любит (или так не любит). Представители ленинградской элиты спрашивают меня, в каком номере «Русской мысли» напечатана статья Недоброво о «Четках», а кембриджец Антони Кросс пишет работу о «Четках» к 50-летию выхода этого сборника (30 марта 1964).

Б. П. думал, что за границей интересуются им одним. Это было одной из его ошибок. Еще одно: по мере того, как уменьшается интерес к Блоку,— вырастает интерес к Андрею

12—643

Белому, о котором сейчас все говорят. Но что, о Боже, будет с Сологубом, неужели он останется так прочно забыт (Ал. Ремизова очень любят и помнят заграницей).

В Оксфорде настоящий культ Вячеслава Иванова («Свет вечерний» и статьи). Сэры Bowra и Berlin ездили к нему на поклон (между нами говоря, это было зрелище для богов!?), ему разрешено все вплоть до кровосмешения.

Марина Цветаева. Из очерка «Нездешний вечер»

— Как вам понравился Михаил Алексеевич? — мне — молодой хозяин, верней — один из молодых хозяев, потому что их — двое: Сережа и Леня. Леня — поэт, Сережа — путешественник, и дружу я с Сережей. Леня — поэтичен, Сережа — нет, и дружу я с Сережей. Сереже я рассказываю про свою маленькую дочь, оставшуюся в Москве (первое расставание), и которой я, как купец в сказке, обещала привезти красные башмаки, а он мне — про верблюдов своих пустынь. Леня для меня слишком хрупок, нежен... цветок. Старинный томик «Медного Всадника» держит в руке — как цветок, слегка отставив руку — саму, как цветок. Что можно сделать такими руками?

Кроме того, я Лене должна не нравиться — он все время равняет меня, мою простоту и прямоту, по ахматовскому (тогда!) излому — и все не сходится, а Сережа меня ни по чему не равняет — и все сходится, то есть сошлось — он и я — с первой минуты: на его пустыне и на моей дочери, на самом любимом...

...Читаю весь свой стихотворный 1915 год — а все мало, а все — еще хотят. Ясно чувствую, что читаю от лица Москвы и что этим лицом в грязь — не ударяю, что возношу его на уровень лица — ахматовского, Ахматова! — Слово сказано. Всем своим существом чую напряженное — неизбежное — при каждой моей строке — сравнение нас (а в ком и — стравливание): не только Ахматовой и меня, а петербургской поэзии и московской, Петербурга и Москвы. Но, если некоторые ахматовские ревнители меня против меня слушают, то я-то читаю не против Ахматовой,

я — к Ахматовой. Читаю,— как если бы в комнате была Ахматова, одна Ахматова. Читаю для отсутствующей Ахматовой. Мне мой успех нужен, как прямой провод к Ахматовой. И если я в данную минуту хочу явить собой Москву — лучше нельзя, то не для того, чтобы Петербург—победить, а для того, чтобы эту Москву—Петербургу — подарить, Ахматовой эту Москву в себе, в своей любви, подарить, перед Ахматовой — преклонить. Поклониться ей самой Поклонной Горой с самой непреклонной из голов на вершине.

Что я и сделала, в июне 1916 г., простыми словами:

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса Светлого славит слепец бродячий,
И я дарю тебе свой колокольный град
— Ахматова! — и сердце свое в придачу.

Чтобы все сказать, последовавшими за моим петербургским приездом стихами о Москве я обязана Ахматовой, своей любви к ней, своему желанию ей подарить что-то вечнее любви, то подарить — что вечнее любви. Если бы я могла просто подарить ей — Кремль, я бы наверное стихов не написала. Так что соревнование, в каком-то смысле, у меня с Ахматовой — было, но не «сделать лучше нее», а — лучше нельзя, и это лучше нельзя — положить к ногам. Соревнование? Рвение. Знаю, что Ахматова потом в 1916-17 году с моими рукописными стихами к ней не расставалась и до того носила их в сумочке, что одни складки и трещины остались. Этот рассказ Осипа Мандельштама — одна из самых моих больших радостей за жизнь.

Потом — читают все. Есенин читает Марфу-Посадницу, принятую Горьким в «Летопись» и запрещенную цензурой. Помню сизые тучи голубей и черную — народного гнева.— «Как Московский царь — на кровавой гульбе — продал душу свою — Антихристу»... Слушаю всеми корнями волос. Неужели этот херувим, это Milchgesicht, это оперное «Отоприте! Отоприте!» — этот — это написал? — почувствовал? (С Есениным я никогда не перестала этому дивиться.) Потом частушки под гармонику, с точно из короба, точно из ее кузова сыплющимся горохом говорка:

Играй, играй, гармонь моя!
Сегодня тихая заря,
Сегодня тихая заря,—
Услышит милая моя.

Осип Мандельштам, полузакрыв верблюжьи глаза, вещает:

Поедем в Ца-арское Се-ело,
Свободны, веселы и пьяны
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...

Пьяны ему цензура переменила на рьяны, ибо в Царском Селе пьяных уланов не бывает — только рьяные!

Критик Григорий Ландау читает свои афоризмы. И еще другой критик, которого зовут Луарсаб Николаевич. Помню из читавших еще Константина Ландау из-за его категорического обо мне, потом, отзыва — Ахматовой. Ахматова: — Какая она? — О, замечательная! Ахматова, нетерпеливо: — Но можно в нее влюбиться? — Нельзя не влюбиться. (Понимающие мою любовь к Ахматовой — поймут.)

Читают Леня, Иванов, Оцуп, Ивнев, кажется — Городецкий. Многих — забыла. Но знаю, что читал весь Петербург, кроме Ахматовой, которая была в Крыму, и Гумилев — на войне.

Читал весь Петербург и одна Москва...

<...>Я эту вещь назвала Нездешний вечер.

Начало января 1916 г., начало последнего года старого мира. Разгар войны. Темные силы.

Сидели и читали стихи. Последние стихи на последних шкурах у последних каминов. Никем за весь вечер не было произнесено слово фронт, не было произнесено — в таком близком физическом соседстве — имя Распутин.

Завтра же Сережа и Леня кончали жизнь, послезавтра уже Софья Исааковна Чацкина бродила по Москве, как тень, ища приюта, и коченела — она, которой всех каминов было мало, у московских привиденских печек.

Завтра Ахматова теряла всех, Гумилев — жизнь.

Но сегодня вечер был наш!

Пир во время Чумы? Да. Но те пировали — вином и розами, мы же — бесплотно, чудесно, как чистые духи — уже призраки Аида — словами: звуком слов и живой кровью чувств.

Раскаиваюсь? Нет. Единственная обязанность на земле человека — правда всего существа. Я бы в тот вечер, честно, руку на сердце положа, весь Петербург и всю Москву бы отдала за кузминское: «так похоже... на блаженство», само блаженство бы отдала за «так похоже»... Одни душу продают — за розовые щеки, другие душу отдают — за небесные звуки.

И — все заплатили. Сережа и Леня — жизнью. Гумилев — жизнью. Есенин — жизнью, Кузмин, Ахматова, я — пожизненным заключением в самих себе, в этой крепости — вернее петропавловской...

В очерке Цветаевой говорится о братьях Сергее и Леониде Канегиссерах (первый погиб в дни Февральской революции, второй — поэт и автор рецензии на ахматовские «Четки» — расстрелян в 1918 году). Упомянутый в связи с Ахматовой Константин Юлианович Ляндау (1890-1969) — поэт, театральный критик, после революции жил заграницей.

Марина Цветаева. Письмо к Ахматовой

Москва, 26-го русск. апреля 1921 г.

Дорогая Анна Андреевна!

Так много нужно сказать — и так мало времени! Спасибо за очередное счастье в моей жизни — «Подорожник». Не расстаюсь, и Аля не расстается. Посылаю Вам обе книжечки, надпишите. Не думайте, что я ищу автографов,—сколько надписанных книг я раздарила! — Ничего не ценю и ничего не храню, а Ваши книжечки в гроб возьму — под подушку!

Еще просьба: если Алконост возьмет моего «Красного коня» (посвящается Вам) — и мне нельзя будет самой держать корректуру,—сделайте это за меня, верю в Вашу точность.

Вещь совсем маленькая, это у Вас не отнимет времени.

Готовлю еще книжечку: «Современникам»,— стихи Вам, Блоку и Волконскому. Всего двадцать четыре стихотворения. Среди написанных Вам есть для Вас новые.

Ах, как я Вас люблю, и как я Вам радуюсь, и как мне больно за Вас, и высóко от Вас! — Если бы были журналы, какую бы я статью о Вас написала! —Журналы — статью — смеюсь! — Небесный пожар!

Вы мой самый любимый поэт, я когда-то давным давно — лет шесть тому назад — видела Вас во сне,— Вашу будущую книгу: темно-зеленую, сафьянную, с серебром,— «Словеса золотые»,— какое-то древнее колдовство, вроде молитвы (вернее — обратное!) — и — проснувшись — я знала, что Вы ее напишете.

Мне так жалко, что все это только слова — любовь — я так не могу, я бы хотела настоящего костра, на котором бы меня сожгли.

Я понимаю каждое Ваше слово: весь полет, всю тяжесть. «И шпор твоих *легонький* звон»,— это нежнее всего, что сказано о любви.

И это внезапное — дико встающее — *зрительно*-дикое «ярославец».— Какая *Русь*!

Напишу Вам о книге еще.

Как я рада им всем трем,— таким беззащитным и маленьким: Четки — Белая Стая — Подорожник. Какая легкая ноша — с собой! Почти что горстка пепла.

Пусть Блок (если *он* повезет рукопись) покажет Вам моего Красного Коня. (Красный, как на иконах.) — И непременно напишите мне,— больше, чем тогда! Я ненасытна на Вашу душу и буквы.

Целую Вас нежно, моя страстнейшая мечта — поехать в Петербург. Пишите о своих ближайших судьбах,— где будете летом, и всё.

Ваши оба письмеца — ко мне и Але — всегда со мной.

МЦ

АХМАТОВОЙ

1

О муза плача, прекраснейшая из муз!
О ты, шальное исчадие ночи белой!
Ты черную насылаешь метель на Русь,
И вопли твои вонзаются в нас, как стрелы.

И мы шарахаемся, и глухое: ох! —
Стотысячное — тебе присягает,— Анна
Ахматова! — Это имя — огромный вздох,
И в глубь он падает, которая безымянна.

Мы коронованы тем, что одну с тобой
Мы землю топчем, что небо над нами — то же!
И тот, кто ранен смертельной твоей судьбой,
Уже бессмертным на смертное сходит ложе.

В певучем граде моем купола горят,
И Спаса светлого славит слепец бродячий...
— И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! — и сердце свое в придачу.

19 июня 1916

2

Охватила голову и стою,
— Что́ людские козни! —
Охватила голову и пою
На заре на поздней.

Ах, неистовая меня волна
Подняла на гребень!
Я тебя пою, что у нас — одна,
Как луна на небе!

Что, на сердце вороном налетев,
В облака вонзилась.

— Горбоносую — чей смертелен гнев
И смертельна — милость.

Что и над червонным моим Кремлем
Свою ночь простерла,
Что певучей негою,— как ремнем,
Мне стянула горло.

Ах, я счастлива! Никогда заря
Не сгорала — чище.
Ах, я счастлива, что, тебя даря,
Удаляюсь — нищей,

Что тебя, чей голос — о глубь! о мгла! —
Мне дыханье сузил,
Я впервые именем назвала
Царскосельской Музы.

22 июня 1916

3

Еще один огромный взмах —
И спят ресницы.
О, тело милое! О, прах
Легчайшей птицы!

Что делала в тумане дней?
Ждала и пела...
Так много вздоха было в ней,
Так мало — тела.

Не человечески мила
Ее дремота.
От ангела и от орла
В ней было что-то.

И спит, а хор ее манит
В сады Эдема.
Как будто песнями не сыт
Уснувший демон!

Часы, года, века.— Ни нас,
Ни наших комнат.
И памятник, накоренясь,
Уже не помнит.

Давно бездействует метла,
И никнут льстиво
Над Музой Царского Села
Кресты крапивы.

23 июня 1916

4

Имя ребенка — Лев,
Матери — Анна.
В имени его — гнев,
В материнском — тишь.
Волосом он рыж,
— Голова тюльпана! —
Что ж, осанна
Маленькому царю.

Дай ему бог — вздох
И улыбку матери,
Взгляд — искателя
Жемчугов.
Бог, внимательней
За ним присматривай:
Царский сын — гадательней
Остальных сынов.

Рыжий львеныш
С глазами зелеными,
Страшное наследье тебе нести!

Северный Океан и Южный
И нить жемчужных
Черных четок — в твоей горсти!

24 июня 1916

5

Сколько спутников и друзей!
Ты никому не вторишь.
Правят юностью нежной сей —
Гордость и горечь.

Помнишь бешеный день в порту,
Южных ветров угрозы,
Рев Каспия — и во рту
Крылышко розы.

Как цыганка тебе дала
Камень в резной оправе,
Как цыганка тебе врала
Что-то о славе...

И — высóко у парусов —
Отрока в синей блузе.
Гром моря — и грозный зов
Раненой Музы.

25 июня 1916

6

Не отстать тебе. Я — острожник.
Ты — конвойный. Судьба одна.
И одна в пустоте порожней
Подорожная нам дана.

Уж и нрав у меня спокойный!
Уж и очи мои ясны!
Отпусти-ка меня, конвойный,
Прогуляться до той сосны!

26 июня 1916

7

Ты, срывающая покров
С катафалков и колыбелей,
Разъярительница ветров,
Насылательница метелей,

Лихорадок, стихов и войн,
— Чернокнижница! — Крепостница! —
Я заслышала грозный вой
Львов, венчающих колесницу.

Слышу страстные голоса —
И один, что молчит упорно.
Вижу красные паруса —
И один — между ними — черный.

Океаном ли правишь путь
Или воздухом, — всею грудью
Жду, как солнцу подставив грудь
Смертоносному правосудью.

26 июня 1916

8

На базаре кричал народ,
Пар вылетал из булочной.
Я запомнила алый рот
Узколицей певицы уличной.

В темном — с цветиками — платке,
— Милости удостоиться —
Ты, потупленная, в толпе
Богомолок у Сергий-Троицы.

Помолись за меня, краса
Грустная и бесовская,
Как поставят тебя леса
Богородицей хлыстовскою.

27 июня 1916

9

Златоустой Анне — всея Руси
Искупительному глаголу, —
Ветер, голос мой донеси
И вот этот мой вздох тяжелый.

Расскажи, сгорающий небосклон,
Про глаза, что черны от боли,
И про тихий земной поклон
Посреди золотого поля.

Ты, зеленоводный лесной ручей,
Расскажи, как сегодня ночью
Я взглянула в тебя — и чей
Лик узрела в тебе воочью,

Ты, в грозовой выси
Обретенный вновь!
Ты! — Безымянный!
Донеси любовь мою
Златоустой Анне — всея Руси!

27 июня 1916

10

У тонкой проволоки над волной овсов
Сегодня голос — как тысяча голосов!

И бубенцы проезжие — свят! свят! свят! —
Не тем же ль голосом, господи, говорят?

Стою, и слушаю, и растираю колос,
И темным куполом меня замыкает — голос.

Не этих ивовых плавающих ветвей
Касаюсь истово, — а руки твоей!

Для всех, в томленье славящих твой подъезд,—
Земная женщина, мне же — небесный крест!

Тебе одной ночами кладу поклоны,—
И все *твоими* очами глядят иконы!

1 июля 1916

11

Ты солнце в выси мне застишь,
Все звезды в твоей горсти!
Ах, если бы — двери настежь —
Как ветер к тебе войти!

И залепетать, и вспыхнуть,
И круто потупить взгляд,
И, всхлипывая, затихнуть,
Как в детстве, когда простят.

2 июля 1916

Георгий Адамович. Из статьи «Литературная неделя»

Был последний вернисаж последней выставки «Мира искусства» на Марсовом поле у Добычиной. Книжка журнала, только что появившаяся, ходила по рукам, и я до сих пор вижу Анну Ахматову, с несколько удивленным одобрением читающую вполголоса:

Мне не вольный сон,
Колокольный звон,
Зори ранние
На Ваганькове...

Иллюстрированная Россия, Париж, 1929, № 24.
«Стихи о Москве» Марины Цветаевой были напечатаны в журнале «Северные записки» (1917, № 1). Надежда Евсеевна Добычина (1884—1949) — организатор Художественного бюро.

Марина Цветаева. Из записной книжки

«Все о себе, все о любви». Да, о себе, о любви — и еще — изумительно — о серебряном голосе оленя, о неярких просторах Рязанской губернии, о смуглых главах Херсонесского храма, о красном кленовом листе, заложенном на Песне Песней, о воздухе, «подарке Божьем»... Какой трудный и соблазнительный подарок *поэтам* — Анна Ахматова!

Запись о стихах Ахматовой сделана, по-видимому, осенью 1917 года — после выхода сборника «Белая стая». Рязанская губерния здесь названа по ошибке вместо Тверской, где находилось Слепнево.

Марина Цветаева. Из дневника

9 октября 1940

Да, вчера прочла, перечла — почти всю книгу Ахматовой, и — старо, слабо. Часто (плохая и верная примета) совсем слабые концы сходящие (и сводящие) на нет. Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо без себя, либо ее — собой, но не двух (тогда была бы она одна)

...Но сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Такая строка-формула должна была делаться в именительном падеже, а не в винительном. И что это значит: сердце мое никогда не забудет... Кому до этого дело? важно, чтобы мы не забыли, в наших очах осталось. «Отдавшая жизнь за единственный взгляд». Этой строке должно было предшествовать видение: Та, бывшая!.. та, ставшая солью, отдавшая жизнь за единственный взгляд — Соляной столб, от которого мы остолбенели. Да, еще и важное: будь я — ею, я бы эту последнюю книгу озаглавила: «Соляной столб». И жена Лота, и перекличка с Огненным (высокая вечная верность) — в двух словах вся беда и судьба. Ну, ладно...

Просто, был 1916 г., и у меня было безмерное сердце и была Александровская слобода и была малина (чудная рифма Марине) и эта книжка Ахматовой. Была сначала любовь, потом стихи... А сейчас: я — книга. А хорошие были строчки... Непоправимо-белая страница... Но что она делала с 1917 по 1940 г.? Внутри себя. Эта книга и есть непоправимо-белая страница. ...Жаль. Ну, с Богом за свое дело (Оно ведь тоже посмертное). Но, et ma cendre sera plus chaude que leur vie.

Сегодня (26 сентября по старому) Иван Богослов — мне 48 лет. Поздравляю себя. Тьфу, тьфу, тьфу с уцелением, а может быть с 48-ью годами непрерывной души. Моя трудность (для писанья стихов, и может быть для других — понимание) в невозможности моей задачи, например, словами (то есть смыслами) сказать стон: а-а-а. Словами/смыслами сказать звук. Чтобы в ушах осталось одно а-а-а. Зачем такие задачи?

ПАСТЕРНАК

НОВОГОДНЯЯ ЧЕРТОВНЯ
(Маскарад продолжается)

Ужас в том, что на этом маскараде были «все». Никто не прислал отказа. И не написавший еще ни одного любовного стихотворения, но уже знаменитый О. Мандельштам («пепел на левом плече»), и приехавшая из Москвы на свой «нездешний вечер» и гарцующая на медвежьей шкуре М. Цветаева, и не приехавший из Москвы Б. Пастернак.

\+ \+ \+

Б. Пастернак говорил о Поэме как о танце. Две фигуры «Русской». «С платочком», «отступая» — это лирика — она прячется. Вперед, раскинув руки,— это поэма. Говорил, как всегда, необычайно — не повторить, не запомнить, а все полно трепетной жизни. *(14 дек<абря> 1960. Москва)*

Борис Пастернак

АННЕ АХМАТОВОЙ

Мне кажется, я подберу слова,
Похожие на вашу первозданность,
И если не означу существа,
То все равно с ошибкой не расстанусь.

Я слышу мокрых кровель говорок,
Колоколов безмолвные эклоги.
Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и узнается в каждом слоге.

Волнует даль, но за город нельзя.
Пока внизу гуляют краснобаи,
Глаза шитьем за лампою слезя,
Горит заря, спины не разгибая.

С недавних пор в стекле оконных рам
Тоскует воздух в складках предрассветных.
С недавних пор по долгим вечерам
Его кроят по выкройкам газетным.

В воде каналов, как пустой орех,
Ныряет ветер и колышет веки
Заполуночничавшейся за всех
И счет часам забывшей белошвейки.

Мерцают, заостряясь, острова.
Метя песок, клубится малокровье,
И хмурит брови странная Нева,
Срываясь за мост в роды и здоровье.

Всех градусов грунты рождает взор:
Что чьи глаза накурят, все равно чьи.
Но самой сильной крепости раствор —
Ночная даль под взглядом белой ночи.

Таким я вижу облик ваш и взгляд.
Он мне внушен не тем столбом из соли,
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи.

Но, исходив от ваших первых книг,
Где крепли прозы пристальной крупицы,
Он и сейчас, как искры проводник,
Событья былью заставляет биться.

Первоначальный вариант стихотворения Пастернака «Анне Ахматовой» (1929), который был послан ей в письме от 6 марта 1929 г.

\+ + +

А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет
И думает, что он незаменим,
Что все на свете он переиначит,
Что Пастернака перепастерначит,
А я не знаю, что мне делать с ним.

1943. Ташкент

ЕЩЕ О ПОЭМЕ

ВТОРОЕ ПИСЬМО

> I-ый: Почему второе — мне больше нравятся нечетные цифры, почему не третье и не седьмое. Как Вам кажется — седьмое?
> II-ой: Гм!
> (Самый обыкновенный разговор)

..увлекшись сообщением последних новостей 1955 <года>, я действительно несколько затянула последнее письмо, потом я, кажется, потеряла его, потому что Вы никогда не упомянули о нем во время наших многочисленных московских встреч. С тех пор случилось нежданное и великое — стихи вернулись в мир. В том письме я, между прочим, писала Вам о моей Поэме. Теперь могу прибавить, что она действительно вела себя очень дурно, так что я одно время предполагала совсем отказаться от нее, как хозяин пса, искусавшего кого-нибудь на улице, делает незнакомое лицо и удаляется, не ускоряя шаг. Но из этого тоже ничего не вышло* (а мне с самого начала казалось, что ей пошло бы быть анонимной, а приписать ее уже умершему поэту было бы совсем бессовестно) —

а) потому что никто не хотел взять ее на себя, б) потому что все, с кем я заводила беседу на эту тему,— утверждали, что у их родственников есть списки, сделанные моей рукой со всеми мне присущими орфографическими ошибками (ложь, конечно).

Однако вышеупомянутое письмо не пропало для благодарного потомства, и если этому уготована та же участь, не

* Планы Белкина

теряйте надежды увидеть его напечатанным в Лос-Анжелосе или Тимбукту с священной надписью

All rights reserved[1].

Мне лично приходится любоваться этой надписью на моих никому мною не переуступленных писаниях... Однако это детали. Гораздо хуже то, что делает сама Поэма. По слухам, она старается подмять под себя никакого к ней отношения не имеющие другие мои произведения, искажая этим и мой (какой ни есть) творческий путь, и мою биографию.

Затем я еще раз убеждаюсь, что женщине лучше кокетничать, когда она находится du bon côté de la quarantaine[2], а не наоборот, а я, грешница, из чистейшего кокетства все в том же злополучном письме к Вам любовно перечислила все случаи, когда Поэма была встречена В ШТЫКИ. По-видимому, такой «откровенности» автора соблазнительно поверить.

Конечно, каждое сколько-нибудь значительное произведение искусства можно (и должно) толковать по-разному (тем более относится к шедеврам). Например, «Пиковая дама» и просто — светская повесть 30-ых годов 19 в., и некий мост между 18 и 19 веками (вплоть до обстановки комнаты графини), и библейское «Не убий» (отсюда всё «Преступление и наказание»), и трагедия старости, и новый герой (разночинец), и психология игрока (очевидно, беспощадное самонаблюдение), и проблема языка (каждый говорит по-своему, особенно интересен русский язык старухи — до-Карамзинский; по-французски, надо думать, она говорит не так), но ...я, простите, забалтываюсь — меня нельзя подпускать к Пушкину... Но когда я слышу, что Поэма и «трагедия совести» (В. Шкловский в Ташкенте), и объяснение, отчего произошла Революция (Шт<ок> в Москве), и «Реквием по всей Европе» (голос из зеркала), трагедия искупления и еще нивесть что, мне становится страш-

---

[1] Все права сохраняются (*англ.*).
[2] По сю сторону сорока (*фр.*)

новато... (и «Исполненная мечта символистов» — В. М. Жирмунский в Комарове; 1960 г.). Многим в ней чудится трагический балет (однако Л. Я. Гинзбург считает, что ее магия — запрещенный прием — Why? [3]).

Не дожить до конца столетья...
Двадцать первое, двадцать третье...
Будто стружка летит с верстака!

Это, извините, стихи трезвейшего и знаменитого физика-атомщика, но ...довольно — боюсь, что в третьем письме мне придется извиняться за эти цитаты, как я извиняюсь в этом за цитаты 1955 г.

Но что мне делать с старой шаманкой, которая защищается «заклинаниями» и «Посвящениями» из музыки и огня. Это она заставляет меня испытывать весьма лестные для авторского самолюбия ощущения курицы, высидевшей лебединое яйцо и беспомощно хлопающей крыльями на берегу в то время, как лебеденок уже далеко уплыл. По старой дружбе не скрою от Вас, что знатные иностранцы спрашивали меня — действительно ли я автор этого произведения. К чести нашей Родины должна сознаться, что по сю сторону границы таких сомнений не возникало.

Просто люди с улицы приходят и жалуются, что их измучила Поэма. И мне приходит в голову, что мне ее действительно кто-то продиктовал, причем приберег лучшие строфы под конец. Особенно меня убеждает в этом та демонская легкость, с которой я писала Поэму: редчайшие рифмы просто висели на кончике карандаша, сложнейшие повороты сами выступали из бумаги.

1961

В этом «письме» упоминаются отзывы драматурга Исидора Владимировича Штока (1908—1980), физика Виктора Васильевича Чердынцева (1912—1971) — автора стихотворения, навеянного «Поэмой без героя». «Планы Белкина» означают создание «шкатулочной» композиции по типу «Повестей Белкина» с вымышленным издателем найденной рукописи.

---

[3] Почему же? (*англ.*)

Еще о Поэме

Х. У. (икс-игрек) сказал *сегодня*, что для Поэмы всего характернее следующее: еще *первая* строка строфы вызывает, скажем, изумление, *вторая* — желание спорить, *третья* — куда-то завлекает, *четвертая* — пугает, *пятая* — глубоко умиляет, а *шестая* — дарит последний покой или сладостное удовлетворение — читатель меньше всего ждет, что в следующей строфе для него уготовано опять все только что перечисленное. Такого о Поэме я еще не слыхала. Это открывает какую-то новую ее сторону.

2 марта 1963. Ленинград после Москвы

\+ + +

Вообще все, что этот человек говорит о моих стихах, нисколько не похоже на то, что о них говорили или писали (на многих языках) в течение полувека. Ему как будто дано слышать их во сне или видеть в каком-то заколдованном зеркале.

Про отдельные стихи он знает то, чего не знает никто, и я всегда боюсь читать ему новое. Он никогда (ни разу) не задал мне ни одного вопроса о моих стихах или обстоятельствах, с которыми они связаны, — об их месте в моей жизни. В его отношении есть что-то суровое и сдержанно-целомудренное.

Это так не похоже на все остальное, с чем приходится бороться почти каждый день...

Москва. ул. Мира. 1964

На проспекте Мира Ахматова гостила у Нины Леонтьевны Манухиной-Шенгели, вдовы поэта Г. А. Шенгели. Когда Ахматова вернулась к первой записи, она пометила рядом с датой: «Значит, еще до 10 марта в Комарове, когда возникла одна элегия», — речь идет о «Предвесенней элегии», первом стихотворении из цикла «Полночные стихи». Эта запись, таким образом, проясняет и толчок к созда-

нию цикла — ему предшествовали беседы о поэзии Ахматовой с одним из читателей, отражение стихов «в ряде волшебных зеркал». Подробнее об этих беседах можно прочесть в книге Анатолия Наймана «Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги "Конец первой половины XX века"» М., 1989.

\+ + +

Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал («И я рада или не рада, что иду с тобой...»). Иногда я вижу ее всю сквозную, излучающую непонятный свет (похожий на свет белой ночи, когда все светится изнутри), распахиваются неожиданные галереи, ведущие в никуда, звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое, тени притворяются теми, кто их отбросил. Все двоится и троится — вплоть до дна шкатулки.

И вдруг эта фата-моргана обрывается. На столе просто стихи, довольно изящные, искусные, дерзкие. Ни таинственного света, ни второго шага, ни взбунтовавшегося эха, ни теней, получивших отдельное бытие, и тогда я начинаю понимать, почему она оставляет холодными некоторых своих читателей. Это случается, главным образом, тогда, когда я читаю ее кому-нибудь, до кого она не доходит, и она, как бумеранг (прошу извинить за избитое сравнение), возвращается ко мне, но в каком виде (!?) и ранит меня самое.

17 мая 1961. Комарово

СОДЕРЖАНИЕ

СТОЛИЦА

ПОСЛЕДНИЙ ГОД

УЧИТЕЛЬ

ПРЕДСКАЗАНИЯ

В СТА ЗЕРКАЛАХ

Анна Андреевна АХМАТОВА

ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ

Книга подготовлена бригадой в составе:
Белла Соловьева (руководитель бригады),
Маргарита Шабурова (редактор),
Александр Белослудцев (художник),
Тамара Селиверстова (художественно-технический редактор)
ИБ № 156

Сдано в набор 28.04.89.
Подписано в печать 7.09.89.
70 × 100 № 1/32.
Бумага офсетная.
Гарнитура «Универс».
Печать офсетная.
Усл. печ. 15,6.
Усл. кр.-отт. 31,2.
Уч.-изд. 14,1.
Тираж 80 000 экз.
(4000 экз.— собственность издательства МПИ.)
Цена 3 р. 50 к. (В переплете — 4 р.).
Тип. заказ 643.
Изд. № 36.

Издательство МПИ.
107045, Москва, Садовая Спасская ул., 6.
Можайский полиграфкомбинат В/О «Совэкспорткнига» Государственного комитета СССР по делам печати
143200 Можайск, ул. Мира, 93.


3 р. 50 к.